

این سوال ابدی

مجموعه مقالاتی درباره آثار علی عبدالرضایی

این سوال ابدی

مجموعه مقالاتی درباره آثار علی عبدالرضایی



نشرکالج شعر

www.kalejsher.com

....

این سوال ابدی

تنظیم و گردآوری: پویان فرمانبر، آمنه باجور

ویراستاران: آمنه باجور، ایوب مردانی

طرح جلد: امیرحسین جاویدمهر

صفحه آرا: فاطمه قهرمانی

سال انتشار: پاییز ۱۳۹۵

چاپ اول

فهرست مطالب

به جای مقدمه

علی عبدالرضـایی شـاعرِ پرسـش‌های بی وقفه‌ست، محال است سمتِ شعرش بروی و بی‌سوال برگردی. او هیچ پاسـخی را غائی نمی‌داند، پس هیچ غایتی نمی‌توان برای شـعر و ادبیاتش در نظر گرفت. نوشتارش هم مثـل خودش مـدام ادامـه دارد، بـه هیچ غـایتی قـانع نیســـت، برای همین مـدام طرز عوض می‌کند. اغلب نویسندگانی که نسبتی حرفه‌ای با ادبیات دارند درباره آثارش نقد نوشته‌اند و اعلام نظر کرده‌اند، کتاب حاضر منتخبی‌ســت از مجموعه تحلیل‌ها و مقالاتی که نویســندگان مختلف درباره ادبیات عبدالرضــایی در اینترنت منتشــر کرده‌اند. در این مجموعه ســعی کرده‌ایم آن دســته از مقالاتی را گردآوریم که با گاردهای مختلف با ادبیات عبدالرضـایی برخورد کرده‌اند. امیدواریم که این کتاب به شـناخت فکرها و درک بیشتر آثارش کمک کند.

پویان فرمانبر، آمنه باجور

مالیخولیا و جنون شاد

بررسی مجموعه شعر "مادرد"

آرش منصور گرگانی

توصیفات زمینه و تاریخ در این نوشته ملهم از قضاوت‌هایی هستند که ممکن است شتاب‌زده و اشتباه قلمداد شود. طبعن خواننده می‌تواند روایت خود را از این زمینه داشته باشد اما تا جایی که مربوط به این نوشته می‌شود لازم است حد و مرز چنان تعاریفی همچنان بر فاصله بین موضوع نوشته و زمینه تاکید نمایند. همچنین اگر شبهه تطبیق دو وضعیت با یکدیگر پیش آمده باشد لازم است پیش اشاره شود که تاکید تنها بر تجربه و تاریخ است و نه تطبیق دو زمینه یکسر متفاوت. جز آن هر جا نام شاعر یا شاعرانی آمده است، مقصود صورتک شاعر در شعرهایش است و نه شخص خود او که گاه به دلایل نوشتاری کلمه صورتک حذف شده است. اما پیش‌فرض این نوشته شرح صورتک یا پرسوناست که ساخته و پرداخته شخص نویسنده است و ارتباط این صورتک و شخص شاعر و نسبت‌شان، موضوع این نوشته نیست.

۱ـ در کتاب شعر مدرن پس از مدرنیسم، جیمز لانگنباخ از اشتباهی تاریخی می‌گوید که قضاوت شتاب‌زده، الیوت شاعر را کنار می‌نهد تا الیوت مصلح را جای آن بنشاند. سالیان طولانی نیاز بود تا به شکلی متناقض از دل این سرشناس‌ترین منتقد رمانتی‌سیسم، الیوتی حالا خود رمانتیک بیرون بیاید. الیوتی که ما به ارث برده‌ایم دیگر کمتر نشانی از یک مصلح اجتماعی دارد و این سویه‌های مذهبی و عمیقن شیفته الیوت است که صورتک شعر او را صورت می‌دهد. همین اشتباه البته درباره شاملویی صورت می‌گیرد که با تقدیم‌ها و جملات پر

طنینش، برای بدل شدن به صورت آرمانی شده یک مبارز ناخشنود سیاسی، یک عاشق بی‌پروا و یک پیر عالم بی تابی می‌کند تا چهره شاعری که از قضا نه‌چندان مبارز، نه‌چندان عاشق و نه‌چندان پیر دیر همچنان منتظر بازخوانی نقادانه‌ای باقی بماند که نه تنها نمی‌توان تحقیرش کرد بلکه آیینه سرشت‌نمای زمینه و زمانه شاملو می‌تواند تفسیر شود.

از نسل شاعران پس از شاملو هم چنین توقعی می‌رفت. سال‌های دهه هفتاد گرچه اشتیاق نوشتن را به نوعی عمومیت دادند اما لحظاتی در آن سال‌ها وجود دارد که زیر خروار آنچه قضاوت می‌توان نامید مدفون شده‌اند. موضع‌گیری نسبت به آنچه اخلاق نمی‌پسندید و البته در شمایل شاملو هم ظاهرن ناپاک و شیطانی می‌نمود. اما شاعران جوان جین‌پوش و گستاخی که گاه هتاکانه، نویسندگان و شاعران دهه شصت را چه ذیل نام کارگاه براهنی و چه جز آن، به انفعال و نادیده گرفتن زبان متهم می‌کردند، امکان بیرون کشیدن چنان شمایلی را نمی‌داد. نسل شاعران دهه هفتاد هم گرچه تا آن‌جا که به عبور از زبان حالا مستهلک و ناتوان شعر شاملویی مربوط می‌شد متفق بودند اما خود جمعی ناهمگن از جوانانی بودند که تاریخ ادبیات پیش از خود را زیر ضرب‌آهنگ آنچه از ادبیات مدرنیستی غرب ترجمه شده بود و با اعتماد به نفس براهنی دست کم مساله دار می‌نمودند. شاید اشتباه یا اتفاق باعث شد آنچه ریشه‌ای رادیکال و تجربی داشت، با ژورنالیسم پیوند بخورد و ارمغان ژورنالیسم برای آثاری که آوانگاردیسم را سنت می‌خواستند، چیزی جز به حاشیه راندن و به انزوا کشاندن روح‌های پر شور نداشت. به عبارتی تضاد بین سطح ژورنال و جملات بنیادین آوانگاردیسم، کارکرد ژورنال را که عمومیت بخشیدن به موضوع بود بیش از آنکه خواننده و سوژه ویژه شعر آن دهه را بیافریند، دغدغه نوشتن را گسترش داد. انجمن‌های رنگارنگ راه افتادند تا به این وهم شیرین یعنی نوشتن امکان دهند. در این بین، آنچه نادیده گرفته شد، طلایه‌داران و آثارشان بودند. یادداشت‌ها و نقدهای مجلات و روزنامه‌ها نتوانستند با فاصله‌ای معنادار به آنچه حالا کنار اخبار روز منتشر می‌شد، نگاه کنند و نتیجه، کاریکاتوری از دموکراسی بود که در آن ارزش ادبی و هر گونه قضاوت مستدل تنها به نظر یا سلیقه شخصی تعبیر و یا سرکوب می‌شد. با این همه انگشتان سرد تاریخ به خیل بی شماری از این مدعیان مجال چندانی نداد و عمر ادبی بسیاری به چاپ چند شعر و داستان در مجلات و روزنامه‌ها و دست بالا انتشار یک یا دو کتاب بود. فارغ از تضادهای رفتاری نسل هفتاد، امر دیگری هم نادیده گرفته می‌شد.

نسل بیت شاعران، نویسندگان، خوانندگان آمریکا، روحی سرکش و جسور و بی‌پرده را در آثارشان تصویر می‌کنند که سرشت‌نمای جامعه‌ای بیرون آمده از جنگ و تشنه لذت و کامجویی بود که سال‌ها از او دریغ شده

بود. از سالن‌های بی مرز رقص و می‌گساری تا جنبش‌های دانشجویی، نفس حبس تاریخی بود که ظرف چهل سال همه امیدهای دو قرن از انقلاب کبیر فرانسه تا جنگ اول را بر باد رفته می‌دید. نسل بیت فریاد خشن و جسوری بود که نمی‌توانست اجازه دهد چنان روندی باز ادامه یابد. بی‌پرواترین و البته پر حرارت‌ترین آثار تاریخ ادبیات پس از سال‌های دهه بیست و سی حالا بود که نوشته می‌شدند و از هرزه‌نگاری تا پشت پا زدن عامدانه به هر شکل از اخلاقیاتی که بی پایگی خود را با شش میلیون جنازه تجسد بخشیده بود، زبانی پر از نشاط نه جوانی، که یک رها شده از بند را شکل می‌داد. حالا زمانه، زمانه‌ای بود که گینزبرگ و فاکنر به مراتب صادقانه‌تر از سارتر و کامو تصویر می‌کردند. به تعبیر گرگوری استفنسون در کتاب پسران بامداد، هنر نسل بیت، تلاشی برای مواجهه نیروهای منفی زمانه‌ای با نیروهای مثبت را بازنمایی می‌کرد. تلاشی برای مواجهه ترس و عداوت با شادی، مواجهه نابینایی با بینایی، مواجهه جادوی سیاه و جادوی سپید. با این‌همه سه یار دوبلینی (جویس، بکت و ابراین)، از یک‌سو و ادبیات تاریک پاریس و پراگ از سوی دیگر بیش از آنکه بتوانند همانند همتایان آمریکایی، خود را در نشاط وقاحت و انحراف همراهی کنند، به تاریخی طویل نگاه می‌کردند که باید چاره را در آن می‌یافتند. اگر تاریخ در آمریکا محدود به مبارزات رنگین‌پوستان بومی و سفیدپوستان می‌شد اما تاریخ اروپا عقبه‌ای چنان گسترده داشت که به نویسندگانش اجازه نمی‌داد چنان بی محابا تنها به هر گونه امکانی تن دهند.

این مقدمه پر قضاوت و نادقیق شاید برای نوشتن درباره میراث شعر دهه هفتاد هجری شمسی بی ضرورت به نظر برسد، اما آموزه‌ای عمیق که می‌تواند پیامبرگونه در هیاهوها و فریادها، دست به پیشگویی بزند در همین مقدمه می‌توان یافت، آن همان بازنمایی است، بازنمایی روح یک زمانه. در عمده آثار نویسندگان سال‌های پس از جنگ که عمری حالا بیش از چند دهه پیدا کرده‌اند یک امر به نظر مشترک می‌رسد. آن امر نه آغوش گشوده به عرفان شرقی در آمریکا و بازخوانی نقادانه تاریخ که بازنمایی روح زمانه است. نویسندگان نسل بیت، حرارت جنون‌آمیز هم‌نسلان‌شان را به ماجراجویی‌های جسورانه در زبان بدل می‌کنند تا چهره‌های عصرشان را که روح این نسل را در خود حفظ کنند. کافکا و بکت امری جاری در زندگی نسل‌شان را به تصویر می‌کشند که گرچه در پیوندش با تاریخ، مجرد و انتزاعی به نظر می‌رسد اما در زندگی پس از جنگ اروپا تعین دارد. این بازنمایی روح یک زمانه به نظر مهم‌ترین خصلتی‌ست که در عمده این آثار می‌توان بازشناخت. گرچه تسری آن به کل تاریخ ادبیات حکمی کلی و فلسفی خواهد بود اما تا آن‌جا که مربوط به شعر است برخلاف داستان و درام که در ویژگی‌های شخصیت و مکان و زمان می‌توانستند قرابت خود را با

زمانه خود برقرار کنند، زبان زمینی بود که قواعد آن بازتاب همه سرکشی‌ها و نگاه‌های سرزنش‌آمیز به گذشته بود.

بدون تلاش برای هر شرح و بسطی، این خصلت‌های زبانی تا آن‌جا که مقدور بود در ترجمه این آثار به فارسی هم برجسته شدند تا جوان‌های دهه هفتاد هم به نوعی خود را در ماجراجویی‌های زبانی سهیم کنند. فونتیک، نحو و کلمات به حرکت در آمدند تا شاید زیرساخت‌های پوسیده و مستهلک عیان شوند. مشکل اما در این سوی جهان این بود که شاعران شرقی حالا مترقی‌نما روح وقیح و رسواگر آن آثار را نادیده گرفتند. روحی که می‌تواند همه آن پرده‌دری‌ها را مهار کند و بر منطق ساده و انسانی‌اش تاکید ورزد. روحی که نقد بی رحمانه یک وضعیت را با وقاحت این افشا کردن امکانات زبان ممکن می‌کند.

علی عبدالرضایی در چنین سال‌هایی با این گربه عزیز، پاریس در رنو و جامعه شناخته شد. اما بیش از این سه کتاب (عمدتن جامعه) چیز دیگری در شناخته شدن عبدالرضایی دخیل بود. امری عصبی کننده، ظاهرن متضاد با آنچه باید باشد و در عین حال کمابیش هزل‌آمیز؛ چیزی که موضوع این نوشته است: عبدالرضایی بیش از هر چیز به خاطر روح سرکش و رفتارهای آنارشیستی‌اش شناخته شد.

۲ـ عاشق‌پیشگی امر همواره ستوده شده، در شکل غربی‌اش رمانتیسیزم پر از وعده و به خود خواننده‌ای‌ست که الهام‌بخش نخستین شاعران مدرنیست نیز بوده است. گرچه سویه‌های پر رنگ‌تر مدرنیسم در مواضع مخالف‌خوان رمانتی‌سیزم شناخته می‌شوند، سنت شاعران رمانتیک، سنتی همواره زنده و پویا بوده است. با این‌همه عاشق ادبیات فارسی، عشق را در فراق از سر می‌گذراند. وصال ظاهرن شور عشق را زایل می‌کند آنچه اما مدرنیسم غرب را از کلاسی‌سیزم جدا می‌کند، نه افسردگی فراق که جنون جسمانی ساد است. جنونی که زبان ملنکولیک دهه‌های آغازین و میانی قرن بیستم و حالا سرآغاز قرن بیست و یکم را بیش از سوگ فراق توضیح می‌دهد. جوانک‌های دهه هفتاد گرچه زبان را در جسمانیاتش یعنی بلاغیات دست کم به بازی می‌گرفتند، حتی در بنیادی‌ترین و افراطی‌ترین شعرها هنوز می‌شد تصویر عاشق دلخسته و سوگواری را دید که افسردگی فراق از او هذیان و آشفتگی می‌خواست. این تصویر همواره در غیبت معشوق (دست کم تن معشوق) تکرار می‌شد. به این ترتیب گرچه جسارت و ماجراجویی در زبان عریان بود اما این سرکشی راهی به تغییر در این تصویر مشروع و مقبول فرهنگ عمومی نداشت. در برابر، وقاحت عبدالرضایی یک معنای مشخص داشت. پرسونای شعر علی عبدالرضایی نه تنها عاشق بود بلکه وقیحانه مداوم و پیاپی عاشق بود و

حتی اصرار بر جنونی می‌کرد که نه تنها رنگ سرخوردگی نداشت بلکه مالیخولیای جسمانی بیشتر تعریفش می‌نمود. علی‌رغم اینکه قافیه و عروض در شاعران دهه هفتاد گناهی نابخشودنی بود اما تکیه بر همان جهان‌بینی تاریخی و فرهنگی، نوجویی‌های زبانی را در حد نحو حفظ می‌کرد. هم‌زمان عبدالرضایی با همان وقاحت اصرار بر جسمانیت عشق، نه تنها از قافیه پرهیز نداشت بلکه سر و کله عروض هم فراوان در شعرش پیدا می‌شد. این تصویر تمام‌نمای جسارت به روایتی از تاریخ ادبیات بود که عاشق معصوم دلخسته را جدا از معشوقه و در تب و تابی روحانی تصویر می‌کرد. به این ترتیب شمایل علی عبدالرضایی همه چیزی بود که نباید می‌بود. تصور مجنون در حالی که سادیستیک در لیلی در آویخته تصویری چنان هتاک می‌نمود که تحمل آن از آستانه تحمل عمده نویسندگان و منتقدینی که آبشخور فکری‌شان متعلق به دهه چهل بود، فراتر می‌نمود. از طرفی تصور نویسنده‌ای که متفنانه با مقدسات ادبیات فارسی ور می‌رود، تصور غالب سال‌های دهه هفتاد از علی عبدالرضایی بود. تصوری که تا همین حالا هم ادامه دارد. گرچه نه تنها نویسندگان و شاعران میان‌سال با سبیل‌های چخماقی به این تصور دامن نمی‌زدند، دیگر شاعران جوان هم‌نسل او هم در دل چیزی جز دشنام برای او نداشتند. آیا عبدالرضایی تمام این مدت سرخوشانه پی نفسانیات بود؟ اگر چنان سرخوشی پذیرفتنی باشد چگونه می‌توان مالیخولیا و جنون شاد شعر عبدالرضایی را فهمید؟

بیشترین نفرت همواره شامل حال چیزی یا کسی می‌شود که هرچه آیینه‌ای‌تر میل را بازتاب دهد. این جمله مشهور لکان را هرگز نباید فراموش کرد که میل همواره میل دیگری‌ست. آیا نتیجه چنین نگاهی آن‌ست که منتقدان عبدالرضایی به چیزی در او و شعرش حمله می‌کردند که به شکلی متناقض آرزو و میل خودشان بود؟ فاصله زمانی حالا آنقدر هست که بتوان در این مورد قضاوت کرد. نسل دهه هشتاد یعنی متولدین دهه شصت، نه تنها از آنچه پیشتر در مورد علی عبدالرضایی تکفیر شده بود فاصله نگرفت بلکه به مراتب صریح‌تر از آنچه در شیطانی‌ترین فانتزی‌ها از او ساخته شده بود، پیش‌تر رفت، نه در ادبیات بلکه این بار در زندگی روزمره. آن تناقض و آن عصبیت اکنون روشن است که دست کم در مورد قضاوت‌های عریان‌تر، نه از شیطانی در علی عبدالرضایی که از میلی سرکوب شده در نسلی خبر می‌داد. شاعران پس از دهه هفتاد طبعن این بار و بار دیگر از نوشتن از روح سال‌های پس از دهه هفتاد هم ناتوان می‌نمودند. از قضا این بازنمایی روان سرخورده، نه تنها نمی‌توانسته با سرمستی و تفنن صورت گیرد بلکه مالیخولیای شعر عبدالرضایی و نوع عصیانش، واکنشی‌ست که از طریق آن دقیق‌تر می‌توان پرسونای شعر عبدالرضایی را شناخت. پرسونایی که حالا می‌توان پذیرفت در روندی از افشاگری، خود، ناگزیر در سراشیبی رفتن به سمت هذیان، مطلقن مقاومت می‌کند. در

این مقاومت و در این پرسونا هرگز نمی‌توان سرخوشی و تفنن دید. دشوار نبود کنار گذاشتن این نقاب تا وفاداری شاعرانه نفسی که با لجاجت بر ایده‌های شعر خود اصرار می‌ورزد، آشکار شود، اما چنین روشنگری نیز از پیش پیدا بود که بیشتر به بسط ایده کمک می‌کرد تا سرکوبش. مهاجرت عبدالرضایی که البته همچون مهاجرت هر هنرمند دیگری وجهی تراژیک و اندوهناک دارد، از این منظر ناگزیر هم بوده است. نگاه کنیم به نخستین آثار او پس از مهاجرت. نشانه‌های کسی که از شر فشاری مضمحل کننده رها شده است، آشکار است. این از دست رفتن انگیزه‌های نوشتن برای و در زبانی که حالا دیگر زبان سرزمین مادری‌ست، در عمده نویسندگان مهاجر آشکار است. هستند نویسندگانی که لجوجانه با این واقعیت روبرو می‌شوند که هرگز از نویسنده‌ای شرقی نمی‌توان توقع داشت که در غربت هم جدی گرفته شود. عبدالرضایی چندان بر چنین روند محکوم به شکستی اصرار نکرد. تنها اندکی پس از مهاجرت بود که کم کم جدیت از دست رفته بازگشت و بر نوشتن لجاجت ورزید. اما اوضاع در ایران یکسره متفاوت بود. نسل نو یکسره دهه هفتاد را دهه شکست و بن‌بست می‌دانست و نام عبدالرضایی هم در سیاهه نام این مغلوبان جا داشت. اگر داعیه‌ها در دهه هفتاد و در ریشه‌هایش عمدتن برای عمومیت بخشیدن به فهم‌های منتج از سر و کله زدن با زبان بود در دهه بعد، داعیه‌ها با ابتذال و سطحی‌نگری و جعل نوعی محبوبیت مردمی نسبت یافت. این وضعیت هیچ یک از نویسندگان نسل‌های پیش از خود را نمی‌خواست مگر آن‌ها را که با موی سپید خود ناتوان از دیدن ابتذال یا فرو رفته در سرخوشی اعتبار ناخواسته، تنها به این وضع مشروعیت دهند. این وضعیت بیش از هر چیز علی عبدالرضایی را نمی‌توانست تحمل کند. سابقه او در افشا کردن، سابقه‌ای بود که این امر روشن را پیش می‌گذاشت: او می‌تواند به صریح‌ترین شکل ممکن مبتذل بودن وضعیت را برملا کند و این ابدن قابل تحمل جوانک‌های حالا مو و گیس بلندی که به جای کتاب به مانتیتورهاشان خیره بودند، نبود. از طرفی عبدالرضایی نمی‌توانست اعتباری به آن وضعیت ببخشد چه او و شمایلش، هر مشروعیتی را به سخره می‌گرفتند. انزوا به تنهایی برای نویسنده دشوار است و انزوا در غربت، زیستن را برای همین پاره نویسنده و خلاق بدل به تاب آوردن می‌کند. تاب آوردنی که نه در مورد فیلم‌ساز و نقاش و موزیسین تا این حد صادق است و نه حتی داستان‌نویس. تنها شاعر است که به مستقیم‌ترین شکل با زبان و شکل زبان سر و کار دارد و غربت و انزوا هر دو او را از زبان دور می‌کنند. عبدالرضایی با داستان نوشتن، تنها و تنها از این نظر، سعی کرد تاب بیاورد. تاب آورد؟ این سوالی‌ست که پاسخ آن را باید از مادرد پرسید. این آخرین مجموعه با تصویری از تختی خالی،

قاب نیم‌چهره زنی و یک پل بالای تخت و نور سرخ آفتاب صبح یا عصر، نوری که پیدا نیست قرار است به شبی طولانی برای این تخت بیانجامد یا روزی طولانی.

۳ـ ناباوری رفتن، ناباوری نبودن، نابارروی ممکن و دردهایی که حالا رنگ و بویی دیگر یافته‌اند. اول‌ها تن دادن به وهم شیرین و ناممکن رهایی، بعدها فرو رفتن در چنبره در تله افتادن، در تله زیستن. آن مرزهای رویایی بین بود و نبود، بین گفت و نگفت. چمدان‌های بازنشده و آغوش‌هایی که باز هم اگر می‌شوند، در جیب تیزی بی رحم را لمس می‌کنند همان‌طور که سینه‌های بی دفاع را. برزخ شکل می‌یابد و مثل دسته گلی باز می‌شود، پرپر می‌شود. تصاویر یادگاری را از هر کجا که بشود جستن و گفتن، گفتن و گفتن؛ محتوم، با شوری دیوانه‌وار. این واپسین تلاش و امکان بودن، هستن و همه چیز. گاه به گاه قی کردن خود و هر چیز و کس دیگر. گاه به گاه نفرینی آشفته و با همه عصبیتی که بتوان در خود سراغ گرفت. آسوده‌سری‌ها، تن دادن‌ها به نگفت‌ها، نبودها و اگر بخواهند که تنها و تنها یک جمله برای آخر بار بگویی چه خواهد بود؟ یک جمله تنها. راستش چنان جمله‌ای باید از بی نهایت کلمه باشد، جمله‌ای که ته نداشته باشد. همین‌طور وراجی و گفتن و گفتن، این‌طوری و این‌طوری. (برای شاعری که صف کلماتش طویل شده/ /دلم می‌سوزد/. مادرد ص ۸) شاید مساله‌ات این شود که جمله جمله‌هایت را هنوز دهن به دهن بگویند. نه که مسیحا دمی که واپسین دم، در حلق شاعری که تن داده است و نداده است. رمانتیک؟ آبکی؟ جعلی؟ جلب توجه؟ خودشیفته؟ سوزناک و بیهوده؟ کشدار و آشفته؟ بی‌شرمانه شرمسار؟ بگذار بگویند، بگذار ادامه دهند. مساله تاب آوردن است، دوام آوردن. چه در خیابان‌های تهران چه کنار رودخانه تایمز چه در خیابان برادوی نیویورک تنها مساله همین است و این چه باقی می‌گذارد؟ شاید صدایی محکم و پر طنین، شجاعانه، مثل صدای خطیبان و قهرمانان قدیمی. امیدواری انسانی، استوار و جدی. آن هم زمانی که شاعران دیگر یا زیادی در ضرافت زیبایی شناختی‌شان غرق بودند، یا به نحوی هیستریک به همه چیز بدبین، یا زیادی انتزاعی و درون‌گرا، یا زیادی سیاسی. یا مثل کوگلین (فیلیپ والن، شاعر و بودیست آمریکایی) آنقدر مبهم که قابل درک و فهم نبود و این شاعر ممکن پر از کلمات کثیفی است که دیگر کاربرد مثبت داشتند.

بله. ما، درد داریم. دردی نه مبهم و ناشناس که معلوم و بی درمان. ولی بیخیال! ول کن! حتی نوشتن از آن هم احمقانه است. مادرد می‌گوید وقتی حالا همان احساساتی مادری (شعر صفحه ۱۳ کتاب) است، یا همین احساساتی چنار (صفحه ۱۸ کتاب) یا وقتی سگدانی صفحه ۲۴، نوشته می‌شود، یا وقتی نومیدانه اعتراف می‌کند:

شهری که در سطرهایش عرق سگی ریختم
دیگر هراس نمی‌کند
پارس می‌کند
هوای دنیا طوری نیست که این هوا برگردد
بیرون کنم سری از سوراخ
دست دست نکنم
و در هوای مرطوب شعرم مست کنم.
(شعر لنگرود، صفحه ۳۴)

آن تقویمی که حالا به آخرین روزش قد داده است و حالا تنها یک برگش مدام تکرار می‌شود، این نومیدی موهش را حمل می‌کند. وقتی تردید، تردید بین خودکشی و خودزنی‌ست. حتی وقتی می‌نویسد:

چرا بمیرم؟!
هنوز سردم نیست
و این برای من کافی‌ست.
(شعر پنجشنبه، ص۷۷)

شاید تنها باید سری تکان داد و پذیرفت. حتی اگر آن‌هایی را که ترک کرده‌ام هم این را درک نکنند. (شعر والنتاین، صفحه ۷۵) شاید تنها باید سری تکان داد برای خانم دریایی که حالا او هم چیزی نیست جز طشتی پر از روغن حیوانی که آدم‌های در حال آب‌تنی را سرخ می‌کند. شاید با دریغ باید نگریست به هجران‌زده شاعری که کافه زیبایی را در ناکجا باز زیر آسمان سیاه تهران می‌خواهد در شعر تهران، صفحه ۸۲. راست‌نمایی این سطرها را به سوال کشیدن برابر است با نادیده گرفتن خودکاری زبان در شعر شاعری که پیش‌ترها خود را در یافتن آن و در ماجراجویی‌های ناگزیر آن جست‌وجو، تعریف کرده است. اگر پیش‌تر اما آن صورتک، آن ماسک، دریغ را از خود جراحی کرده بود تا میل مالیخولیایی به رهایی را تعین بخشد، حالا، اجازه دهید با

صراحت جمله جمله‌های مادرد بگویم، به نومیدی دامن‌گیر نه فقط غربت که به دام افتادن خیره است. مادرد تا آن‌جا که مربوط به محتواست، تا عمق استخوان هجران‌زده و نومید و عاشق است و کمتر بتوان دنیوی بودن آن را نادیده گرفت. به عبارت دقیق‌تر، مادرد، مرثیه‌سرای سرنوشتی است که جز ناتوانی از اشک ریختن و دل بستن به سوسوی همان عکس بالای تخت روی جلد، کار دیگری از دستش برنمی‌آید. ساده‌تر اینکه، شاعر مادرد، شاعری یکسر رمانتیک است و این همان شاعری‌ست که در جامعه، جسورانه و مانند زلزله‌ای، وقیحانه، زمانه‌اش را زیر و رو می‌کرد نه که گهواره‌اش را. تصاویرش را ابتر رها می‌کند. ول کن! سطورش را سرگردان باقی می‌گذارد. ول کن! خودش را همین‌طور، لای بی تقدیری رها می‌کند. ول کن! اما اجازه دهید بر این آخری کمی توقف کنیم. آیا رستگاری که در گفت‌های شعر به نظر دریغ شده است، به راستی، یکسره همه چیز را به حال خود واگذاشته؟ آیا آن خودانگیختگی که می‌شد از دیگر شعرهایش سراغ گرفت، اکنون و در این وانفسا ناپدید شده است؟ به شعر اول نگاه کنیم. به مادرد، دوگانه مرگ و زندگی. مرگ و زندگی که باید صادق بود، هرکدام به نوعی سراغ کلمات رفته‌اند، یکی برای قتل عام و دیگری برای هلاک دنیا. اما از زندگی‌ست که اندک اندک، خاطراتی زنده می‌شوند. به نظر، زندگی هنوز آنقدر رمق دارد که سارا و دارا را زنده کند، مدرسه و تکالیفش را و دختر همان سال‌ها را. دختری که، اجازه دهید بپذیرم، سرنوشت را هم در خود دارد. دختری که همانند کلمات، اندک اندک چیزی را زنده می‌کند: گرچه دختر، زمین خواهد خورد، اما قافیه‌ها احضار می‌کند و می‌خواهد که خویشم کند. این شعر با حماقت شاعر بودن به پایان می‌رسد. شعری که با قتل عام کلمات شروع شده بود، حالا باز با شاعرش تمام می‌شود. شاعری که دختر (شعر) کلمات هنوز هم توانسته‌اند سرمستی نوشتن را در او بیدار کنند. گیرم شاعر بگوید این هم تمام خواهد شد. اما این، برابر ماست که رقصی چنین رخ داده است. خاطره دختر هم می‌تواند (شاید عکس قاب شده‌اش بر دیوار هم) احیاگر جنونی سلاخی شده باشد. این روایت نافرجام، روایت مادرد است، تقلایی برای زنده نگاه داشتن خود شعر و اگر با کنار گذاشتن همه چیز باز اصرار بر راست‌نمایی این آثار باشد، لازم‌ست بر صداقت سطوری تاکید شود که بی تقلایی از ارگانیک چنین فرمی بیرون آمده‌اند. نگاه کنیم به شعر شناسنامه‌ی من که به این ترتیب دوگانه عمده مادرد (دوگانه‌ای که فقط به این دلیل طرح می‌شود که از شر آن رها شویم) دوگانه‌ای‌ست که در صورت و محتوا هر دو شکل می‌گیرد. سطوری که پس از نام دختر ریتم و قافیه می‌گیرند البته در محتوا مدیون دخترند اما خود کلمه دختر هم آمده از سطوری انتزاعی‌ست که با قتل عام کلمات آغاز می‌شوند. نحو سالم و افعال کنشی در خود دارند: زدند، به جان کاغذ افتاده است، دراز می‌کشد کشت و کوچ کرد. کنشمندی

که نمی‌توان در افعال خویش کردن، پیش کردن و درویش کردن دید. کنش در این سطور اینک در وقفه‌ای‌ست که دختر پدید آورده. این درنگ، این چند سطر وقفه‌ای در روایت شعر مادردند که از قضا بود و نبود هم به همان وابسته است، به وقفه‌ای حیاتی، وقفه‌ای که به نظر کنشی در آن نیست جز غلت زدن در یک فضا به جز ور رفتن با یک حال و هوا، حال و هوایی که بخش عمده شعر لنگرود به آن تسلیم شده است، حال و هوایی که کاملن در زبان رخ می‌دهد و چون رخ می‌دهد، رستگاری همه باقی سطور را هم به خود وابسته می‌کند. به بیان ساده‌تر شاید بتوان برای باقی سطور منطقی روایی یا مبتنی بر همنشینی و جانشینی دست و پا کرد اما در این وقفه‌ها، دیگر یکسر روابط خودبنیاد زبانی هستند که کلمات را کنار یکدیگر می‌نشانند. به این معنی، این وقفه‌ها که در تمام مادرد حضور دارند، احیاگر خود شعرند. نگاه کنید به این سطرها در دریای سیاه صفحه ۷۱:

آخر این روح لخت
جز این که یک روح لخت
چه می‌تواند باشد   یک روح لخت!؟

و این سطرها در والنتاین:
وقتی که روی چه روی زیبایی
در چشم به هم زدنی
دو ماهی پرید و آب تنی در اشک‌های عاشق کرد

این وقفه‌ها که منطق خود را تنها و تنها از یکدیگر وام می‌گیرند و گویی با منطق باقی اثر هم‌خوان نیستند، گرچه از یک سو امضای عبدالرضایی پای شهرهای مادردند، از سوی دیگر نقشی حیاتی برای خود آثار هم بازی می‌کنند. این‌ها همان سطوری هستند که به شکلی ویران‌گر تنها به جنون و انتزاع کلمات مشغولند. این‌ها همان سطوری هستند که ممکن است در بن‌بست‌های محتوایی طرح شده در آثار، حفره‌ای پدید آورند: نشانی از امکان رستگاری و این رستگاری یکسر زبانی، خودآیین و منتزع چه چیزی می‌تواند باشد جز خود شعر. در مادرد البته کمتر خبری از وقاحت این گربه عزیز یا پاریس در رنو است اما این بار آنچه جایگزین شده

است، وقاحت امید داشتن به امکان احیای جنونی عاشقانه است که بی آن، همه چیز به ورطه نابودی کشیده شده است. امیدی که دنیوی و از جنس کلمات است. قرار نیست چیزی عوض شود یا اتفاقی رخ دهد. تنها و تنها همین کلماتند که آخرین احتمال رستگاری را در خود حفظ کرده‌اند و اگر امری از این صادقانه‌تر بتوان سراغ گرفت، اجازه دهید به صداقت همین امید دل ببندم. به اینکه در این معرکه آتش و آب، به صفحه که می‌شود راه پیدا کرد/ /در انتهای سطر یکی از شعرها/ /کوچه‌ای برایت کنار می‌گذارم. به همین دل می‌توان بست که کسی چه می‌داند/ /شاید هم ته این کوچه خانه‌ای ساختیم. به وقاحت این آرزومندی و به وقاحت این دوام آوردن: صریح و صادقانه.

علی عبدالرضایی یک نوشتار است

درباره‌ی علی عبدالرضایی

آرش قربانی-علیرضا محولاتی

از آدم‌های امن خسته‌ایم

سوتفاهم‌ها، همیشه ما را در عرصه‌ی دانش‌های تازه قرار می‌دهند. کسی چه می‌داند که چقدر پیش رفته‌ایم و یا چقدر باز مانده‌ایم. بازماندگان شاید بدانند اما آن‌ها چقدر درباره ضرورت‌های ما خواهند دانست. آیا ما به همان اندازه‌ی نیما به ضرورت‌های تاریخی او برای یک پراتیک شعری مدرن واقفیم؟ چه بسا که این آگاهی تاریخی، شتاب ما را برای گذشتن از نیما بیشتر کند اما چه کسانی تندتر رفته‌اند و چه کسانی هنوز از راه‌های رفته‌ی نیما می‌روند؟ به راستی آنان که مرتدان ادبیات نیمایی را سنگ می‌زنند، سنگ کدام امر قدسی را به سینه می‌زنند؟ امر قدسی ادبیات به راستی چه چیزی جز مرگ خود ادبیات بوده است؟ ما تقریبن یقین یافته‌ایم که دیگر خدا_متن مرده است...

۱. مرتد_نوشتار

نمی‌توان گفت که به همان اندازه که شاعر است، شاعر نیست، این حکم در مورد اکثر شاعران بزرگ فراموش شده است. علی عبدالرضایی در ادبیات معاصر تقریبن یک مرتد است؛ همیشه راه خودش را رفته و حتی گاه راه‌های خودش را نرفته واگذار کرده است، دلیلش شاید این باشد که او فقط آزادی از زندان را

نمی‌خواسته و به همان اندازه زندان را نیز برای آزادی می‌خواهد، به همین جهت سهم دیالکتیک، سهم زبان و سهم شَر (به مثابه انگاره‌ای نادیده گرفته شده در ادبیات سنتزیک و ادبیات خیر) را هم در کارهایش می‌یابیم. چند صدایی متن‌هایش، انباشت‌های ذهنی مخاطبی را که انگار طی چند دهه‌ی اخیر شعرهایی فقط از یک شاعر خوانده باشد، خسته نمی‌کرد و هر بار چیزی از آستینش بیرون می‌آورد که پیش‌تر به رویت نرسیده بود. "شینما" سینمایی شعری و چند رسانه‌ای و "جامعه" زبان‌های ناهمگن و صداهای حاشیه‌ی جامعه‌اش را فریاد می‌کرد و پاریس در رنو آرزوی تحقق شهری شعری را ولو در رنویی اسقاطی در سر می‌پروراند. رادیکالیسم شعری‌اش یک ضرورت بود، همان ضرورتی که نوشتار را به تجربه‌ای از زندگی شخصی بدل می‌کند. اگر زبان روزمره، زبانِ مرگ سوژه‌های فردی‌ست، پس این یک تجربه‌ی زبانی شخصی است که از مرگ ما و فردیت‌مان در زبان جلوگیری می‌کند، عبدالرضایی هم بخشی از این تجربه‌های نوشتاری است، نمی‌توان به او بدون نوشتارش فکر کرد. عبدالرضایی یک نوشتار است، گذار زیرکانه‌اش از بحران سرگشتگی شعر دهه‌ی هفتاد سکوتی نوشتارمنشانه بود و فاصله‌اش از جنجال‌های روزنامه‌ای این دوران، آرامش قبل از طوفان، سکوتی که با شکسته شدنش شاید به بهترین نحو گفته‌ی لیوتار را در رابطه با وضعیت پسامدرن جامه‌ی عمل می‌پوشاند. شکسته شدن سکوت، منجر به خلقِ نه تنها وضعیت، بلکه موقعیت‌هایی دینامیک در رابطه با هر شعر به طور مستقل شده است. نمی‌توانیم بدون آنکه فکری به حال فکرهایش کنیم به شعرهای عبدالرضایی فکر کنیم. نمی‌دانیم از کدام راه باید برویم تا یک‌باره مثل دالی که قاپ مدلولی را می‌زند، قاپش را بزنیم و به سخنی انتقادی درآوریمش اما به راستی عبدالرضایی چقدر یک نوشتار می‌ماند؟

این حکم بارت که با تولد هر نویسنده‌ای محاکمه‌ی ادبیات در درون ذهنش آغاز می‌شود، چه معنایی جز منش تاریخی نوشتار مدرن دارد؟ منش تاریخی یک دیالکتیک که نه دیالکتیک رقابتی افلاطونی در مکالمه‌ی مرد سیاسی‌ست و نه یک دیالکتیک تضاد، شاید دیالوگ همان افلاطون درمکالمه‌ی سوفیست که سوفیست آرام آرام به زبان سقراط در می‌آید تا اینکه سقراط را هم سوفیست می‌کند. با این‌همه، اقرار به پیروزی یا شکست در سویه‌های این دیالوگ وجود ندارد. این دیالکتیک دو نوشتار است؛ نوشتار شورشی پسر در برابر پدر، نوشتار حاشیه در برابر نوشتار متن، نوشتار اگو در برابر نوشتار سوپرایگو.

رادیکالیسم شعری عبدالرضایی به ضرورت‌هایی باز می‌گردد که شاید بیش از هر کس خود او در تجربه‌های شعری‌اش به آن رسیده بود، درست همان‌طور که پیکاسو با داشتن تجربه‌های کاملا موفق رئالیستی به

ضرورت‌های این دگرگونی بنیادی در فرم‌های نقاشی پی برد. اگر نیما با غلط‌خوانی ادبیات کلاسیک، وزن را از حالت ترازویی خودش خارج می‌کند، عبدالرضایی جوان در همان آغاز با غلط‌خوانی تازه‌ای به دفرماسیون این قالب شعری می‌پردازد. او که غزل‌هایی چون "باد گاهی قدمش را به تماشا می‌برد" را درکارنامه‌ی خود داشت با رویکردی تازه به غزل و ترکیب آن با شعر نیمایی در همان کتاب اول پیشنهادهایی را به این شکل‌های سرودن علاوه کرد، غزل نیمایی‌هایی چون "بگذار برگردم"، "صدای پای من همیشه تنهاست" و "خیابان" تسلط او را در اجرای اوزان عروضی و طرح فضای تازه‌ی شعری نشان می‌دهد یا خوانش غزل زیر که از کتاب "تنها آدم‌های آهنی در باران" انتخاب شده تاکید ویژه‌ای بر مهارت او در استفاده از اوزان عروضی و بسط آن‌ها دارد:

"بی شده‌ام با شده‌ام روی خودم تا شده‌ام
طعنه به بالا زده‌ام روی سرم پا شده‌ام
دست ولم کرده ولی راه درازی دارد مست که در جاده چنین گیج شده...یا... شده‌ام؟
باز کسی هست و کسی نیست کسی گم شده در...کاش صدایم بزند جاده که پیدا شده‌ام
پیش‌تر از هر جایی این‌جاتر آن‌جاتر بیشتر از بی‌جایی من جایی جا شده‌ام
گرچه همین پایینم باز تو را می‌بینم
دستِ خودم نیست اگر عاشق بالا شده‌ام"

نمی‌توان انکار کرد که غزل بالا رابطه‌ای بینامتنی چه از لحاظ موسیقایی (وزن دوری مفتعلن) وچه تلقی مفهومی با سرایش مولوی دارد اما مشخص است که عبدالرضایی ۱۸ ساله در این غزل هدفی جز غلط‌خوانی سرایش مولوی و طرح پیشنهادی تازه نداشته زیرا او با اعمال پی در پی تسکین (استفاده از رکن مفعولن به جای مفتعلن) در بیت (پیش‌تر از هر جایی این‌جاتر آن‌جاتر بیشتر از بی جایی من جایی جا شده‌ام) این سطر را چون نتی جدا افتاده در دل متن فرو می‌کند تا علاوه بر اینکه بر ارجعیت کارکرد زبان بر موسیقی در شعر تاکید می‌کند، چیزی نیز به دامنه‌ی تعریف اوزان عروضی افزوده باشد. نوشتاری تازه که، گسستی معرفت‌شناسانه را نیز در متن خود به وجود آورده است. این گسست، سوژه‌های اخته شده‌ی زبان شاعر ایرانی را از سنتز همیشگی‌شان خارج می‌کند. در سطرهایی که به میان کشیده شده این بازی و این

تقابل‌ها به وضوح دیده می‌شود چرا که هر شعر مدرنی یک محاکمه است؛ یک شاعرانه‌گیِ درعین حال ضد شاعرانه، امر زیبایی که توجیه خود را در سلب و دست بردن به میوه‌های ممنوعه‌ی ادبیات هر دوره می‌یابد. شاید خوردن این میوه‌ی ممنوعه بود که عبدالرضایی را به این درک رساند که اصلن ممنوعیتی وجود ندارد، شاید این مالارمه بود که پیشتر پرده‌های ممنوعه‌ی ادبیات را دریده بود و دوران نشانه‌های صفر، دوران ژنه و دوران بکت را رقم زده بود اما این‌جا یک نوشتار خودآگاه شده را می‌یابیم؛ نوشتاری که می‌داند نوشتار است، ادیپی که می‌داند قاتل هموست، یک نوشتار عبدالرضایی، نوشتاری که در عطر سرخوش‌آور مرگی بزرگ‌تر از مرگ مولف، در مرگ ادبیات نوشته شده بود:

چرا به هر جا نمی‌رسیم
هنوز در آینه یک نامعلوم زندانی‌ست
که تنهایی همه را انجام می‌دهد
هنوز خیابانی همه جاست که من از آن عبور می‌کنم
هیچ عابری آخرین تنها نیست
هیچ عابری مرد را تمرین نکرد
هیچ عابری اصلن نپرسید که هی آقا...

(نام این کتاب را شما بگذارید)

با اولین مجموعه‌ی شعری‌اش یعنی "تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند"، این رادیکالیزم شعری شروع می‌شود. مجموعه‌ای که به اعتراف خودش اشعار او تا سن ۲۱ سالگی را شامل می‌شود، لطافت‌های شاعرانه‌ای که بر آن بود تا پیشنهادهای ادبیات نیمایی را تا سر حد ممکن کنار می‌گذارد تا پرسش‌ها و مرگ چیزهایی که نمی‌خواست به راحتی به نام‌شان درآورد کار خود را کرده باشد. بحران‌های معرفت‌شناسی بعد از انقلاب، گذار نسلی که قهرمان‌های گذشته را دیگر برای خود تکرار نکرده بود، ظهور طبقات تازه‌ای در ساختار اجتماعی ایران و شاید بیشتر از همه؛ یک مرگ اجتماعی برای جامعه‌ای که حالا با سرعتی سرسام‌آور ذره‌ای می‌شد به راحتی می‌توانست حالا عصیانی چون نوشتار عبدالرضایی را به وجود آورد: عجله داریم،

مقصـد فوری، غذای فوری، آژانس فوری و عکس فوری، فوری فوری می‌خواهیم!/ ما را/ برای دربدری از رحم درآوردند/ (شـینما). آیا این نسـل سوخته‌ای نبود که بخشی از عمر خود را برای پاسخ دادن به تاریخی که خود شاهد آن بود صرف کرده بود. بخشی از شعر در دهه‌ی هفتاد این‌گونه رقم خورد، بخشی از چیزی که ما امروز تبرئه‌ی نسـل دهه هفتاد می‌دانیم، در همین شعرها، در همین مجموعه‌ها اتفاق افتاد چرا که دیگر مدعیان گسـست از شعر نیمایی اگر چه در تئوری گسسته بودند اما در عمل چندان چنین نبودند. براهنی در "خطاب به پروانه ها" آنچه را که خود در بیانیه‌ی "چرا من شـاعر نیمایی نیستم" و در پروژه‌ی تحلیل شعر نیمایی و شـاملویی آورده بود، نقض کرده بود. متوسـل شـدن به مفهوم فراروایت لیوتاری برای تحلیل شعر شـاملویی که در گسـتره‌ای بزرگ‌تر از خود متن به متن جامعه گسترده می‌شد، اگر چه کاملن درست بود اما کافی نبود. فراروایت‌های اجتماعی در خطاب به پروانه‌ها تقریبن جای خود را به الگوی فراروایت‌های فردی داده بودند و هنوز کارکردهای غیر متنی (مثل نوعی تغزل موسـیقیایی و زیرسـاخت ذهنیتی کلاسـیک)، ضعف‌ها و نارساییِ کارکردهای نارس متنی را پر کرده بود. چند صفحه جلوتر براهنی به درستی گفته بود که این انگاره‌های امونیسـتی و روشـنگرانه‌ی نیما بود که ضعف‌ها و تشتت‌های متنی او را پوشانده است و این شـاید بیش از هر چیز در مورد خود او صـادق بود چرا که این تنها رهیافت‌های تئوریک براهنی بودند که طفره رفتن این اشعار از معنا را برای مخاطب خود توجیه می‌کردند بدون اینکه این طفره رفتن‌ها کارکردهای متنی تازه‌ای را به وجود آورد، به این جهت براهنی تمام راه را نرفته بود:

از کوچه‌ام فرشته می‌گذرد باز/ / چرا به هر جا نمی‌رسیم

در جام ارغوان قدیمی انگار آدم آیینه می‌گذرد باز/ / هنوز در آیینه یک نامعلوم زندانی‌ست/ که تنهایی همه را انجام می‌دهد

خطاب به پروانه‌ها / رضا براهنی// نام این کتاب را شما بگذارید/ علی عبدالرضایی

"آن‌سوی قطار ایستاده بودی
با چشم‌هایی در آن‌سوی کهکشان

با دست‌هایی ضربدر شده بر سینه"
خطاب به پروانه‌ها/ رضا براهنی

شاید نقدی که براهنی خود بر شعر شاملو وارد می‌داند و مثلن می‌گوید شاملو در چنین قطعه‌ای:

"هنگام آنست که دندان‌های تو را/ در بوسه‌ای طولانی/ چون شیری گرم/ بنوشم" فقط یک عمل توصیف را انجام داده و یا در قطعه‌ی دیگری: "ما بی چرا زندگانیم/ آن‌ها به چرا مرگ خود آگاهانند" منطق زبان دست نخورده و تنها "کلمات به هم نزدیک شده‌اند تا ساختار دستوری را به هم بزنند"

بر بیشتر اشعار خود خطاب به پروانه‌ها هم وارد باشد. در بسیاری از گزاره‌های این مجموعه دقیقن این اتفاق افتاده است و هنوز شاعر در رابطه‌ی کلاسیک- تغزلی_توصیفی با جهان قرار دارد. این اتفاق برای هر کسی که سکه‌ای دارد اتفاق می‌افتد، روی دیگر این سکه تقریبن باید رو می‌شد و شد؛ سهم بزرگ براهنی در تئوری و سهم ناچیزش در خود شعر.
مدعیان گسست از شعر نیمایی با بر چسب‌های گوناگونی که قبل از آثارشان به آن‌ها زدند (موج نو، سپید، حجم، حرکت، متفاوط و غیره) از همان ابتدا شعرشان را از ورود به موقعیت‌های گوناگون منع کردند اگر چه رضا براهنی با استفاده از نوعی وزن بهم ریخته در خطاب به پروانه‌ها قصد جدا شدن از این ممنوعیت‌های خود ساخته را داشت، با این‌همه سویه‌های کلاسیک شعرش از تولید زبانیت زبانی که خود از آن سخن می‌گفت به جز چند تجربه‌ی خاص ناتوان بود. براهنی با مانیفست شعر غیر نیمایی تاریخ انقضای خطاب به پروانه‌ها را پیشاپیش رقم زده بود:

وقتی که برگ‌های علامت را بر روی خاک‌های دیوار غربال می‌کردم گفتی بیا مرا ببوس (خطاب به پروانه‌ها)

عطری که گیج می‌کند آدم را
عطری که وول می‌خورد از خواب، خواب‌های هراسانی در مغز ما
بوی تو را به جهان هدیه می‌دهد

(خطاب به پروانه‌ها)

دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه شب، شب زرتشت شرق‌های کهن در میان ما
فریاد فاتحانه‌ی ارواح‌هایهای و هلهله در تندری‌ست که می‌آید
(خطاب به پروانه‌ها)

به راستی چه چیزی در این اشعار واقعن نیمایی نبود جز ساخت موسیقیایی اشعار؟ از رویدادگی متن، نا به‌هنگامی زمان‌ها و مکان‌ها، و آن گشودگی اکویی و سکوت نوشتارمنشانه‌ی متن خبری در آن‌ها نمی‌یابیم. ادبیات سنتزیک براهنی که اعوجاج‌های موسیقیایی را به نفع خود به پایان می‌برد چندان دچارمان نمی‌کند. در سوی دیگر رویایی هم از "دریایی‌ها تا من گذشته، امضاء" همیشه یک رویایی و یک ژانر بوده و با همان کمبودهای فلسفه‌ی هوسرلی‌اش به پایان رسیده است. بدین جهت شاید هیچ متنی را نیابیم که به اندازه‌ی شینما نیمایی نباشد.
در همان آغاز مشخص بود که عبدالرضاییِ جوان به منطق تازه‌ای رسیده است. شاید همان عبارت غریب که رمبو درباره فلسفه بیان می‌کرد و آن را شورش‌های منطقی می‌نامید، اما نه! درست‌تر که نگاه می‌کنیم او به چیز دیگری شاید به نوعی منطق‌های شورشی دست یافته است: حالا که نیستم/ با وقتی که هستم/ تنهام... منطقی که نعل‌ها را همیشه وارونه می‌زند:

می‌دویدم نمی‌رسیدم
حالا که ایستاده‌ام   آنجایم

(تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند)

بارها دیده‌ام
مرگ را   وقتی که روی مرد خواب دیده می‌افتاد
نمی‌دانم اما   کجای راه   دستی یقه‌ام را می‌گیرد

(تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند)

مخاطب در این متن‌ها به منطق دیگری که در تقدیرهای معنایی شعر کلاسیک، نئوکلاسیک و حتی شاملویی، تقریبن هیچ ردپایی از خود به جا نگذاشته برمی‌خورد. منطق‌هایی که هیچ ارجاعی در واقعیت و منطق‌های روزمره ندارد و مرزهای وانمودگی‌اش خیلی سریع ما را در آنچه "الیوت" نوعی همبسته‌ی عینی (correlative=objective) می‌خواند، قرار می‌دهد؛ نشانه‌هایی که هیچ توجیهی جز در خود متن و در بافت متن ندارند؛ موقعیت‌ها و ساختارهایی که با وجود فاصله‌ی معناشناختی که از یکدیگر دارند، در زمینه‌های خاص منطق‌های خاص خود را به همراه می‌آورند. از این رو این شاید اولین تجربه‌های ادبیات فارسی برای فرا رفتن از انگل متن‌هاست اما این انگل متن‌ها چیستند؟ شاید باید پرسید که کدام متن‌ها انگل متن نیستند، شاید به تقریب هر متنی نوعی زندگی انگلی در معناها و پیشفرض‌های ما دارد. انگل متن‌ها؛ متن‌هایی هستند که توجیه خود را از ذهن مخاطب و نیازهای ذهنی او می‌گیرند؛ آن‌ها در باورها و تقدیرهای معنایی ذهن مخاطب جای می‌گیرند و از آن تغذیه می‌کنند تا توسط او پذیرفته شوند. در پس زمینه‌ی مفاهیمی چون آزادی و انسان بود که شاملو می‌توانست به توجیه نشانه‌های شعری خود برای مخاطب دست بزند (سلاخی می‌گریست/ به قناری کوچکی دل باخته بود)، یک فیلم پورنوگرافیک به واسطه‌ی باورهای جنسی مخاطب خود است که به سرعت ذهن میزبان خود را اشغال می‌کند و نمایشنامه‌ای مثل "غیبگوی دهکده"ی روسو، رمانتیسیسم خود را در باورهای عمومی اواخر قرن هجدهم در ناکارآمدی عقل و خستگی ناشی از آن موجه می‌سازد. منطق‌های عبدالرضایی اما تقریبن منطق‌هایی‌ست که در ناخودآگاه خود زبان وجود دارد و به نظر نمی‌رسد که هیچ تقدیری جز تقدیر خود کلمات باشد که به منطق‌های شاعرانه‌اش جهت می‌دهند:

همه را از بین برده‌اند   اما نبرده‌اند (شینما)

هیچکس هیچ نبردی را نمی‌برد / هر دو می‌بازند (شینما)

بی‌کاری مرا انجام   تو داده‌ای

خوشحالی تو را زحمت   من کشیده‌ام
درباره‌ی بیشتر من و تو بیشتر نمی‌دانیم
جز جز کاری نکرده‌ایم
فقط با شمال دیگری به نقشه‌ای که در دست داریم رسیده‌ایم
(شینما)

منطق‌هایی که مخاطب خود را در بازی‌های خود قرار می‌دهند نه در یک حقیقت؛ به این معنا که معنا دیگر هیچ چیزی جز یک بازی نیست، همان‌طور که حقیقت در فلسفه‌ی زبانیِ امروز دیگر فقط یک معناست و در آن جایگاهِ قدسی قرن هجدهمی‌اش قرار ندارد اما این منطق اغوا و وانمودگی است که متن‌ها و بازی‌های زبانی عبدالرضایی را درنوردیده و سرخوشی‌های متنی‌اش را سبب شده، پس شاید عبدالرضایی شاعر اسطوره‌های عصر پسامدرن است چرا که این حکم لیوتار که روایت‌های اسطوره‌ای توجیه خود را در ساختار بازی‌های خود و در کشاندن زمان واقعی ذهن مخاطب به زمان اسطوره‌ای به دست می‌آورند– برخلاف دانش که توجیه خود را از روایت‌های دیگری مثل آزادی و پیشرفت می‌گیرد، درمورد شعرهای عبدالرضایی نیز صادق است. زبان این اشعار دقیقن در یک ساختار اسطوره‌وار قرار می‌گیرند چرا که منطق‌های متنی دارند و نه غیر متنی؛ مثلن در شعر باران که در ادامه به تحلیل آن می‌پردازیم، این باور کهن قربانی کردن برای خدای باران جای خود را به برداشتن یک چتر ساده می‌دهد. خیلی راحت ضرورت‌های منطقی جای خود را به یک بازی زبانی و تصادفی می‌سپارند. هیچ‌کس هیچ نبردی را نمی‌برد چرا که نبرد در ناخودآگاه خود، خود نبردن را به همراه دارد؛ این توجیهی در خود متن است نه در واقعیت خارجی چرا که تقدیر این جمله فقط در شباهت آوایی نبرد و نبردن رقم خورده است نه در یک توجیه غیر متنی و عقلانی. در غزلواره‌ی خیابان هم با این بازی زبانی رو برو هستیم و شعر ساختار خود را برای طرح یک بازی پی ریزی کرده است و شاید همین منطق است که کسی را که به میدان آزادی می‌رسد ناگهان انقلابی می‌کند:

خیابان
خیابانی که در بن بست‌های خود فرو رفته‌ست
برای جستجوی نام خود از کوچه‌های تو به تو رفته‌ست

میانِ یک دو میدان هی به آزادی رسید و انقلابی شد
خجالت می‌کشید از هر دو میدانی که در آن‌ها فرو رفته‌ست
کنار هر حصاری آدمی فکری توقف کرد
خیابانی که از هر خانه‌ای با راهرو رفته‌ست
به این آدرس دمِ این بیت هم آمد نمی‌دانست
اسامی کوچه‌ها دارند اما رنگ و رو رفته‌ست
تمام شهر را با هر خیابانی برای پرس و جو می‌گشت
یکی می‌گفت:
از چپ
دیگری
از راست نه! از روبرو رفته‌ست
همان که نامش آزادی‌ست؟
خیلی عذرخواهی ازتمام عابران می‌کرد کوا!؟ رفته‌ست؟
اگر ابروی بالا در نمی‌گیرد اگر ابری
تمام چشم‌ها هستند تنها آبرو رفته‌ست
خیابان در تمام شهر تنها بود در می‌زد!
زنی از پشت
در می‌گفت:
اینجا نیست او رفته‌ست

(تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند)

غزلواره‌ی خیابان همچون خیلی از شعرهای این مجموعه و مجموعه‌های دیگر از ساختی دیالکتیکی برخوردار است؛ به این معنا که این غزلواره بر خلاف متن‌های دیگری از این دست به شکلی سنتزیک نوشته نشده و نشانه‌ها با درگیر شدن با هم است که معنایی برای خود دست و پا می‌کنند و حتی این معناها در

ادامه‌ی بازی تا حدودی محو می‌شـوند. شـکی نیسـت که این شعر از مضمونی شبیه به شعر نشانی سهراب سـپهری که از منطقی پرس‌وجویی برخوردار اسـت، بهره می‌برد. با این‌همه این مضـمون چه بسـا در سـطر پایانی و ساختار شعر فقط برای طرح یک بازی زبانی به کار رفته و از این نظر با آن شعر متفاوت است.

"شعر باران_نام مردی را که نمی‌دانیم"

باران نام شعرزیبایی‌ست که عنوان اولین مجموعه‌ی شعری عبدالرضایی نیز از سطر آخرش وام گرفته شده است. شعری که به نظر من از چند جهت، جهت‌های شعر معاصر را در خود طی کرده است که کالبد شکافی آن به نوعی رمزگان شـعر معاصر را نیز خواهد شکافت و از سوی دیگر بهترین امکان برای ورود به اتمسفر شـعری عبدالرضـایی در مجموعه‌هایی مثل "پاریس در رنو" و "شـینما" را در خود دارد چرا که ردپای این شعر ساختاری را حتی در غیر ساختاری‌ترین شعرهای او نیز می‌توان یافت:

"در آسمان شهری که این‌همه فرتوت شد
چتر را که بر سر می‌گذارم
به آن روزهای روستا می‌رسم
به دختری که زیر باران خم می‌شد
برنج می‌کاشت
و ناگهان بانو شد
بانویی که زیر باران بلند مانده است
و بارها به مردی که نامش را نمی‌دانست گفته است
چرا فرار؟
چرا چتر؟
تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند"

بانویی که بر تقدیر تاریخی اختگی‌اش غلبه می‌کند و می‌نامد؛ او مرد یا آدم‌های آهنی را می‌نامد. بانویی که نام مردی را که نامش را نمی‌داند، می‌نامد، غریبه‌ای که در پشـــت در می‌ماند و هرگز خود را به میزبانش معرفی نمی‌کند اما آیا این نامیدن، گســـستن از یک تقدیر نیســـت. مگر همیشــه این مرد نبوده که از امتیاز و قدرت نامیدن برخوردار بوده است؟ مرد بوده که زن را در نام یک معشوقه، مادر، همسر و روسپی نامیده‌ست و جایگاه اجتماعی‌اش را در یک کاســت جنســی تعیین کرده است. اگر نام‌ها چنین قدرتی را نمی‌داشتند آیا تراژدی رومیو و ژولیت ممکن بود؟ اما نامیدن برای چه؟ اگر یک زن به این خوبی می‌تواند بنامد، پس تفاوت مرد و زن در چه چیزی خواهد بود؟ وجه زنانه‌ی این نامیدن در ســویه‌ی بنیادی بیانیه‌ای که صــادر می‌شود حفظ شده؛ به این معنا که این نامیدن دیگر نامیدن ابزاری و نامیدن عناصر یک کاست نیست. زن که نمی‌داند می‌نامد ولی مرد هنوز نامیده شــده، ولی این‌بار هویتی اخته شده را بر دوش می‌کشد، هویت فرار از مرکزیت متن به حاشــیه‌ای که از او جز غریبه‌ای پشــت در چیزی باقی نمی‌گذارد. این تکنیک خاص در به تصــویر کشــیدن غریبه، ذهن را به یاد متن افسار گسیخته‌ی دریدا با نام "در باب مهمان‌دوستی" می‌اندازد و حتی با بی تصــویر شدن دختری اسطوره‌ای که ناگهان بانو می‌شود، جنبه‌های امپرسیونیستی متن بالا می‌رود، با این تفاوت که این امپرســیون این‌بار بدون حضور نور و سایه اتفاق می‌افتد، غریب شدن تصاویر به نوعی جای نور و سایه را می‌گیرد. مساله‌ای که عبدالرضایی ناخودآگاه یا خودآگاه آن را به مثابه‌ی یک نشانه کلیدی درآورده این است که این بانو به مردی که نامش را نمی‌داند، بارها و بارها این بیانیه‌ی شاعرانه را گفته است. منطق زنانه‌ی تکرار که بارها باید به مرد چیزی را تکرار کند در نهایت به یک منطق تفاوت بدل می‌شود چرا که تنها اگر آدمی آهنی باشد زنگ خواهد زد.

خطابیدن بانویی بدون نام بر مردی بدون نام، بدون نام شدن آن‌ها به پایان‌شان نمی‌رساند. منطق تکرار این‌بار در جایگاهی جهان‌شــمول، در میانه‌ی بدون نام‌ها، تکرار هســتی‌شــناســانه‌ی خلاء طبقاتی را پیش رو قرار می‌دهد. خالی شــدن از نام، تضادهای دو گانه‌ی جنسی را همانند نقاشی "کار فرما"ی آتیلا ریچارد کارلوس به شــکل بوزینه‌های سوار بر هم نشان خواهد داد. منطق برچسب زنی سرمایه‌داری در این قسمت از متن به بن بست می‌رسد، همه چیز با بدون نام شدن به تعویق می‌افتد با این‌حال بند پایانی شعر به گونه‌ای مبهم متن را تمایز گذاری می‌کند.

تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند

به راستی چرا بانو نام مرد را نمی‌داند؟ چرا نامیدن به تعویق می‌افتد؟ اگر مردی که نامش را نمی‌دانیم یکی از همان آدم‌های آهنی باشد، چه خواهد شد؟ اگر حقیقت، نه زن که این‌بار مرد باشد چه خواهد شد؟ ما می‌خوانیم که مرد و ساختار تفکر دوقطبی‌اش به چالش کشیده شده است، وانمودن مرد، نامیدن است. زنی که می‌نامد و نامیدن را نمی‌نامد. نامیدن مرگ است. ما می‌نامیم تا مدلول‌ها قربانی دال‌ها شوند. دال‌ها را می‌نامیم تا تهی بودن مدلول‌ها را به نمایش گذاشته باشیم اما این آخرین بیانیه‌ی این مرتد نبود، این بیانیه‌ها مدام در دیگر شعرهای او نیز طرح شد و به سوبژکتیویته‌ی انتقادی شعر معاصر که سال‌ها در نوعی انفعال به سر می‌برد، شکل داد. با این تفاوت که این بیانیه‌ها دیگر خطابه‌های یک غیب‌گو یا یک متافیزیسین جدید نیست، این بیانیه‌ها به راحتی بیانیه‌های انسان عصر جدید است؛ بیانیه‌هایی که نمی‌توان مرزهای خرده فرهنگ‌ها و فرهنگ‌های مسلط را در آن به درستی تشخیص داد.

نوستالژیای سقوط

(یادداشتی بر شعر کاغذ دیواری)

در آغاز با منطقی از هم گسیخته آغاز می‌شویم و در کنشی دیالکتیکی از یک برخورد تن به تن به سنتزی این‌بار شکننده می‌رسیم. منطق آغازین شعر اگر چه در آغاز به منطقی نیمایی می‌ماند اما در میانه شعر روایت به حذف ذهنیت‌های اولیه متن می‌پردازد و به بُعدهای دیگری در خود دست می‌یابد تا شعر کاغذ دیواری سویه‌های دیگری از شعر معاصر را رو کرده باشد. قصد ما در نظر گرفتن کلیت متن به عنوان نوشتاری افسار گسیخته و تکه تکه، برای رسیدن به کنش‌های درونی فضای داخلی آن است. از لحاظ شکل شناختی، متن این شعر به صورت قطعات پراکنده‌ی یک پازل در سطوحی نوشتاری پخش شده‌اند و در این پراکندگی ما شاهد تقابل دوگانه‌ی گذشته و حالیم، درگیری این دو در سراسر شعر ادامه دارد و در پایان به یک سکوت پر از هراس و شک می‌انجامد. در این‌جا دیگر ما با یک استنتاج صوری سر و کار نداریم بلکه با یک سری کنش‌های متضاد و ناهمگن روبروئیم که در دیالکتیکی دو طرفه به هیچ نتیجه‌ی ثابتی ختم نمی‌شوند. در واقع شعر ما را در همان سطح تعویقی آگاهی رها می‌کند تا بدون آنکه وارد پرداخت کامل نشانه‌های شعری‌اش شود، روایت خود را در تعویق افتادن منی که ناگهان از نیمه متن، تن برمی‌آورد، اجرا کند.

توصیفی که می‌توانم برای نشانه‌های خلق شده در این شعر انجام دهم این است که تمام آن‌ها در سر جای‌شان از سفیدی کاغذ متولد شده‌اند، تقابل گذشته و حال از همان بند سوم شروع می‌شود، (ببری که در کاغذ کمین کرده است دیگر از تفنگ نمی‌ترسد) بعد جای اینکه به ما آگاهی از چگونگی سرگذشت تک تک اشیاء این متن بدهد با شکستن تاریخ پشت سر آن‌ها از رویکرد کلاسیک زبان فاصله می‌گیرد. این‌طور به نظر می‌رسد که رویکرد هستی‌شناسانه‌ی جدیدی را در کلام ادبی شاهدیم.

دیواری کاغذ پوش
تفنگی سر به هوا   در گوشه‌ای تنها   سر روی دیوار گذاشت
ببری که در کاغذ کمین کرده‌ست
دیگر از تفنگ نمی‌ترسد
آهوی ناگهانی که در آغوش ببر رفت
یارِ تنهاییِ اوست
با این‌همه   تنهاییم   که بر تخت خواب رفته حالا که نیستم با وقتی که هستم   تنهاست!
و بارها   با آهوی ناگهان و چشم‌های ببر   از خواب پریده‌ست
حالا   آهویی که نمی‌ترسید
ببری که تنهایی‌ست
شاعری‌ست   پیر و بی تفنگ   که می‌ترسد!

گفتار این شعر با وحدت آغاز می‌شود و با تکه تکه شدن در سطر پایانی به وحدتی دیگرگون و این‌بار شکسته می‌رسد، دیوار بر روی کاغذ تکه تکه می‌شود و به صورت خطوط عمودی نا اقلیدسی بر سطر پایان فرود می‌آید. شاید به جرات بتوان گفت در سطر پایانی این شعر هیچ‌کدام از نشانه‌های"شاعر"، "پیر و بی تفنگ"، "که می‌ترسد"، با یکدیگر در یک موقعیت همنشینی قرار نگرفته‌اند، فقط به شکلی تصادفی به پایین پرتاب شده‌اند. منطق درونی این شعر به نظر من چیزی جز تصادف نیست، هر نشانه‌ای به شکلی کاملن اتفاقی در جایگاه خود قرار گرفته، ولی قصدم از جایگاه رویکردی مکان‌نمایانه در متن نیست؛ جایگاه مد نظر ما بنابر شالوده‌شکنی برج‌های بابل؛ ترکیبی است از دو بعد سازنده‌ی زمینه‌ی یک متن و شاکله‌ای که

نگاه سوژه‌ی بیرونی را شکل می‌دهد. جایگاه از نظر ما درهم رفتگی زمان و مکان است؛ جایی که سوژه‌ی غایبِ بیرون از متن با تکان دادن زاویه‌ای دیداری به متن نزدیک و باز دور می‌شود و بخش‌هایی از این شعر به شکلی کاملن استادانه، آگاهانه یا ناخودآگاه، به شکل‌گیری این امکانات متنی منجر می‌شوند اگر چه ادموند هوسرل در آخرین اثر خود "بحران اروپایی" قصد پیوند ایده‌ی تقلیل پدیدارشناسی را با نوعی دیدگاه تاریخی داشت. به نظر ما برخی تکه‌های این متن رویای او در پایه‌گذاری تجربه‌ای ناب از ایده‌ی پدیدارشناسی را در پتانسیل خود داراست. (و بارها با آهوی ناگهان وچشم‌های ببر از خواب پریده‌ست) این گزاره با فرار از رویکردهای برون‌متنی، منطقی درون‌متنی را شکل می‌دهد، به طوری‌که با جانشینی هیچ مدلول بیرونی در مقابل هر یک از نشانه‌های نوشتاری آن نمی‌توان به معنایی بیرونی بنا بر اسطوره‌های معناشناختی دست پیدا کرد، این‌جاست که سوبژکتیویته‌ی انتقادی کار خود را می‌آغازد و تردید کاراکترهای متن، تمام رویکردهای سبکی گذشته را از آن دور می‌کند. دیگر دستاویز ما برای معیارهای زیباشناختی اشتقاقات و تفکرات زیبا و متکی به غایب نیست، حضور غایبی که تاکنون پشت تمام دلگرمی‌ها پنهان شده بود، این‌بار انسان مدرن از غیبت جاودانه‌ی آن آگاه می‌شود. گسست عبدالرضایی از تعاریف شعرشناختی تا پیش از خودش چیزی شبیه فاصله‌ی توماس هاردی در اثرش "جود گمنام" از "بلندی‌های بادگیر" امیلی برونته است. از دست رفتن تمام پیش فرض‌های ذهنی انسان، در شروع دوره‌ی مدرن، نتیجه‌ی خود را در متن نمایان می‌کند. نابودی اسطوره‌ی مرد زیبا_خدا در ذهن انسان مدرن او را دچار تردید می‌کند. دیگر شخصیت، کاترین افسانه‌ای هیت کلیف نیست همان‌طور که ببر و آهوی این شعر نشانه‌ای برای اثبات حقیقت نیستند بلکه حضور نا آشنایشان در بافت واسازی شده‌ی این متن بر غربتی ابدی صحه می‌گذارد که زین پس دامن‌گیر تمام پیش فرض‌های تا پیش از این خواهد بود (با این‌همه تنهاییم که بر تخت خواب رفته حالا که نیستم با وقتی که هستم تنهاست). شک و تردید انسان مدرن بخاطر جدایی از تمام دلبستگی‌هایش او را به ورطه‌ی تنهایی پرتاب می‌کند؛ تنهایی که از تمام سویه‌های نوشتار منطق سرمایه‌داری عصر جدید برمی‌خیزد. (و بارها با آهوی ناگهان و چشم‌های ببر از خواب پریده‌ست) گذاری بر پشت سر و نوستالژی سقوط در پروسه‌ی هزار توهای عصر اضطراب، (Age of anxiety) دوره‌ی دیگری را در حوزه‌ی گفتار ادبی آغاز می‌کند. این رویکرد تناتن در شعر عبدالرضایی به کثرت تکرار می‌شود و در هر مو قعیت جدید عمق بیشتری پیدا می‌کند. من با یک خوانش تطبیقی، سیر شعری عبدالرضایی را همچون سیر ادبی انگلستان می‌بینم که در خوانش‌های بعدی به آن مفصل خواهم پرداخت. دیالکتیک درونی شعر کاغذ

دیواری در "فی‌البداهه"، "جامعه" و "شـینما" ادامه پیدا خواهد کرد. آغاز عصر نوشتاری جدیدی را با شعر باران و کاغذ دیواری شاهدیم، بار دیگر رو در روی نسل گمشده‌ای همچون لاست جنریشن اروپاییم، تا...

سرکوب تناقض‌های درونی

بررسی مجموعه شعر "من در خطرناک زندگی می‌کردم"

سعید احمدزاده اردبیلی

با "من در خطرناک زندگی می‌کردم" شعر به عنوان رابطه‌ای درگذرنده از مرزهای هستی‌شناسانه جلوه‌گر می‌شود. این رابطه‌ی مرزشکنانه در نوشتار عبدالرضایی موجب ایجاد نوعی تغییرپذیری سیال می‌شود، چنان‌که صورتی غیر مستقیم از این موقعیت گفتمانی به خوانش‌هایی حتی متناقض قابل انتقال است، و هم، سویی اکیدن واقعی از ایجاد رابطه‌ی شهوانی با متنیت در انگیزش جنسی زبان جاری شده است. در تمامیت ناتمام علی‌های خطرناک اراده‌ی تخریب گسترده‌ای جریان دارد که تن سیاسی، تن معرفتی و روان فردی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. عبدالرضایی با "من در خطرناک..." حلول را اساسن به حال تعلیق درآورده و امکانات چندگویانه‌ی انحراف ارجاعی را عرضه می‌کند. این‌گونه پراکنش‌های پادنهاد در راستای ایجاد تفرق‌های گسترده در شعر هشتاد عمل می‌کنند. از این رو عبدالرضایی در اشاره به توانایی ذهن برای تعمیم بخشیدن به خود در قالب مداخله‌هایی در خود و از خودنگر، خطرناک را به وارونگی ناخودآگاهی ملفوظ در اعماق ارتعاش می‌کشاند.

"من در خطرناک زندگی می‌کردم" با گفتمانی مبتنی بر غیاب‌ها و شکاف‌ها، به دنبال آشوبی‌ست که در زیر پندار انسجام متن قرار دارد. "من در خطرناک..." عبدالرضایی از معناهایی که حذف یا سرکوب می‌کند ساخته می‌شود؛ در شعر او آنچه که متن متعلق به خود نمی‌داند و پس می‌زند تعیین کننده‌ی معنای متن است. او چیزهایی را که شعر تظاهر می‌کند به آن‌ها نیازی ندارد برجسته می‌کند و به دنبال غیاب‌های حاضر است. در

"من در خطرناک..."، علی عبدالرضایی پنداری‌ست که سرکوب تناقض‌های درونی باعث ایجاد او می‌شود. او خودشکنی متنش را با استفاده از گسیختگی‌هایی که در درون خود آن‌ها به کمین نشسته تشویق می‌کند.
"من در خطرناک..." هم به واسطه‌ی یک عبدالرضایی موجودیت پیدا می‌کند که او را نسبت به خود بیگانه می‌داند.
علی‌های خطرناک همان‌قدر که محصول انگیزش دوگانه‌ی قدرت به لذت یا لذت به قدرت هستند از در خودنگریِ عبدالرضایی هم تأثیر می‌پذیرند و راه‌هایی برای مقاومت پیدا می‌کنند.
"من در خطرناک زندگی می‌کردم" با حرکت از اقتصاد نویسش به سوی اقتصاد لیبیدویی وجه تازه‌ای از میل در زبان هشتاد را وارد شعر می‌کند که در آن به جای فقدان یا منع، آرایش و نشرِ شدت‌ها مطرح است. در این حالت، عبدالرضایی کنش و استعلایی از گفتار جنسی را حول محور وانمودگری مضاعف می‌کند. پس سکسِ "من در خطرناک..." وجود دومی هم یافته و افسون کنندگیِ یک رابطه‌یِ ارجاع از دست رفته را به خود می‌گیرد. از این منظر است که چرخش ناگهانیِ تازه‌ای را با عبدالرضایی در شعر هشتاد درک می‌کنم که باز فرآوریِ خویشتن به مثابه‌ی امری واقعی، خود به حیطه‌ی حاد واقعیت افتاده و محو می‌شود.
"من در خطرناک زندگی می‌کردم" درک واقع‌بینانه از نهایتِ عدم انسجام و بیگانگی را با تحمل گشاده‌رویانه و تضعیف جدیت سازمانی تلفیق می‌کند. در نتیجه‌ی همین متکثرسازیِ گفتمانی‌ست که مرکزیت موجود در روایت تاریخی و روایت داستانی متلاشی می‌شود، حاشیه‌ها و کناره‌ها ارزش تازه‌ای کسب می‌کنند و برون-مرکزها ـ هم بیرون از مرکزها و هم از مرکز بیرون شده‌ها ـ مورد توجه قرار می‌گیرند. عبدالرضایی با برجسته سازیِ در هم تنیدگیِ بینامتنیِ گفتمان‌ها، تصور منسجم از اصیل را مورد استفاده و سوءاستفاده قرار داده سپس به چالش می‌کشد. در شعر او کل فرض متن به عنوان یک ذات مستقل و دارای معنایی ذاتی به پرسش کشیده می‌شود. "من در خطرناک..." به جای رابطه‌ی چالش‌بار مؤلف ـ متن، رابطه‌ی چالش بار خواننده–متن را قرار می‌دهد و به این وسیله تمرکز بر ایده‌ی فرآورندگی‌یِ متنی را جایگزین بر فرض سوژه می‌کند.
حاصل شعر عبدالرضایی در اکنونِ هشتاد هم، گسستی از هر زمینه‌ی مفروض و ایجاد بی نهایت زمینه‌های تازه به شیوه‌ای تحدیدناپذیر خواهد بود. گذرا بودن خودخواسته‌ی این رسوخ متنی متکی بر ناگزیرِ رویه‌های گفتمانی‌ست. به گونه‌ای که "من در خطرناک زندگی می‌کردم" بنیان مرکز زدوده‌ی فوق‌العاده‌ای برای زبان و متنیت شعر مهیا کرده است.

انسان و آرایه‌های ادبی

با نگاهی به سروده‌های علی عبدالرضایی

ناصر پیرزاد

۱.

نخستین آرایه بکار گرفته شده توسط انسان چه بود؟ چه پیوندی بین انسان و آرایه‌های ادبی وجود دارد؟
نمی‌دانم آیا تا به حال به این سوال‌ها فکر کرده‌اید؟
دیده‌اید آیا که جایی به این پرسش‌ها پاسخ داده باشند؟

تشبیه (این همچو آنی):
نوعی کنار هم چیدن دو چیز به خاطر شباهت‌شان:
دستی که ماه را چون لکه‌ای سفید از لباسِ خوابِ خدا کش رفت...(۱)

استعاره (این همانی):
نوعی جانشین‌سازیِ چیزی به جای چیز دیگر که مثل تشبیه، عنصر شباهت در آن نقش اصلی را دارد:

"نگاهم خورد به داشبورد ورفت تهِ آینه گشت دورِ میدان و افتاد روی ماهی تمام که توی هیچ خطی نبود سلام!"

مجاز (این با آنی):

مثل استعاره نوعی جانشین سازی‌ست اما نه به خاطر شباهت بلکه به خاطر مجاورت یا همراهی و... دو چیز با یکدیگر:

"برشاخه‌ی لاغری که من دارم
دستِ بزرگ   چه می‌گذارد جز برگ"

(که دست بزرگ مجازی‌ست برای کسانی که در راس قدرت‌اند)

کنایه (این نشانه آنی):

مثل مجاز و استعاره، نوعی جانشین‌سازی‌ست (جانشینی گزاره‌ای به جای گزاره دیگر) اما نه به خاطر شباهت یا مجاورت بلکه به این خاطر که گزاره‌ی جانشین شده، نشانه یا علت یا نمونه‌ای است برای گزاره‌ای که جای آن نشسته.

"هنوز بادبادک را تمام نکرده‌ام"

(یعنی هنوز بچه‌ام و از آن‌جا که این معنی استنباط می‌شود که یکی از نشانه‌های کودکی،
بادبادک‌بازی است)

"تشخیص" اما از جنسی دیگر است، نوعی در دیگری رفتن و دیگری شدن. در تشخیص، مسخِ یک پدیده به شدیدترین شکل ممکن در متن رُخ می‌دهد، چیزی که در آرایه‌های دیگر نیست. همان‌گونه که یک شعر واقعی، محل رستاخیز کلمات است، تشخیص هم به نوعی رستاخیز پدیده‌هاست، در شعر تناسخی‌ست در روندِ تکاملی خود.

وقتی که می‌خوانیم "پدرم مثل یک دیوار بر زمین افتاد" در این تشبیه، دیوار همان دیوار است اما شاعر ابتدا یکی از صفت‌های بارز دیوار را به زمین افتادنِ آن فرض کرده آن‌گاه پدر را از این لحاظ به دیوار مانند نموده است.

اما در سطرهای زیر:

"دیوار را بگو
تنها دو عقربه تا صبح می‌توانم کنارِ میدان بمانم
پنجره‌هایت کو!؟"

دیگر دیوار همان دیوار نیست بلکه انسانی است که پنجره‌هایش را از شاعر_راوی پنهان نموده و مورد خطاب او (به طور غیر مستقیم) قرار می‌گیرد. (تناسخی در روندِ تکاملی)

و یا وقتی شاعر می‌گوید:

"نگاهم خورد به داشبورد ورفت تهِ آینه گشت دورِ میدان و افتاد روی ماهی تمام که توی هیچ خطی نبود سلام!"

از فحوای کلام برمی‌آید که در این‌جا ماه به جای زن_معشوق نشسته است و چیزی که اجازه این جانشینی را می‌دهد، شباهتی‌ست که میان آن دو به صورت قرارداد درآمده‌ست اما در تشخیص از این شباهت یا قرار داد خبری نیست.

۱. گل بخندید و باغ شد پدرام ای خوشا این جهان بدین هنگام
(فرخی)

۲. غرور حسنت اجازت مگر نداد ای گل که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را
(حافظ)

در بیت اول "گل" ارجاعی به پدیده‌ای غیر از خودِ گل در بیرونِ شعر ندارد و حتی می‌توان گفت این گلی که در شعر آمده هیچ ربطی با گلی که در باغ می‌شکفد، ندارد. درست به این دلیل ساده که این یکی می‌خندد و آن یکی نه. اما در بیت دوم، "گل" ارجاعی به پدیده‌ای غیر از گل یعنی معشوق، در بیرون شعر دارد و در واقع می‌توان گفت این معشوق جاندار است که در این بیت حضور واقعی دارد اگر چه گل به خاطر شباهتش به او، جایش نشسته است.

بنابراین گرچه نزدیکی‌هایی بین تشخیص و استعاره وجود دارد اما هر کجا که پای قرارداد ادبی یا شباهتی بین کلمه داخل شعر با پدیده‌ای (مدلول) غیر از مدلولِ آن کلمه به میان بیاید، استعاره شکل می‌گیرد و بدون این قرارداد و شباهت، تشخیص بوجود می‌آید، البته یادآوری می‌کنم که هر تشخیص (مثل تشبیه) ممکن

اســت به مرور زمان تبدیل به قراردادی شود و در نهایت به ساخت استعاره بیانجامد. این مساله را می‌توان با مقایســه شــعر شــاعران سبک خراسانی و شعر شاعران سبک عراقی بررسی کرد و همچنین بسامد هر یک از آن‌ها را در این سبک‌ها، همان‌طور که در دو مثال بالا توضیح داده شد و یا در مثال‌های زیر:

سرو (تشخیص) سماطی کشید بر دو لبِ جویبار
چون دو رده چتر سبز در دو صفِ کارزار
(منوچهری)

مرا در خانه سروی (استعاره) کاندر سایه قدّش
فراغ از سرو بستانی و شمشاد چمن دارم
(حافظ)

معمولن بین مجاز و تشـخیص فرق اسـت اما در برخی از انواع علاقه‌های مجاز، می‌توان ردپای تشخیص را هم دید، مانند مثال‌های زیر:

"و گاهی مدرسه‌های هفت
که آهسته از حاشیه می‌رفت"

در سـطرِ فوق، "مدرسـه های هفت" هم می‌تواند تشـخیص مکانی تصور شود و هم مجاز به علاقه محلیه؛ یعنی دانش آموزان مدرسـه‌هایی که زنگشان ساعت هفت می‌خورد یا مدرسه‌های کلاس هفت که مورد اخیر صحیح‌تر است چون هر تشخیصِ واقعی تنها به مدلول خودش ارجاع داده می‌شود و نه مدلولی دیگر:

به خیالِ چشم که می‌زند قدحِ جنون دلِ تنگِ ما
که هزار میکده می‌دود به رکابِ گردشِ رنگ ما
(بیدل)
و یا:
"ماه را فرستاده‌اند آن بالا

و تنهایی
به شوقِ دیگری شب‌ها به بستر می‌رود عزیزم!"

که "تنهایی"، هم می‌تواند تشخیص اسمِ معنا تصور شود و هم مجاز به علاقه جزئیه (که این جزء حالتی‌ست از حالت‌های انسان) یعنی فرد تنها و این چنین است چتر علاقه دیگر. کنایه هم که کاملن مقوله‌ای‌ست جدا از تشخیص.

۲.

نخستین آرایه‌ای که انسان، حتی قبل از پیدایش زبان بکار گرفت و در واقع هم‌زمان با زاده شدنِ انسان زاده شد، آرایه تشخیص یا جان بخشی به عناصر بیجانِ طبیعت بود، صدای رعد و برق یا زلزله را تهدیدی از جانب یک موجودِ مزاحم فرض کردن و اشیاءِ پیرامون را کسانی که در کمین او نشسته‌اند پنداشتن، همه این‌ها دقیقن همان چیزی‌ست که ما اینک تشخیص می‌نامیم. به مرور زمان و تجربه اندوزی انسان نسبت به پیرامون خود، تشخیص را به گونه‌ای دیگر بکار گرفت، خدایگان یا الهه‌گانی با خصوصیات و رفتارهای انسانی آفرید که هر کدام نگهبان عنصری از عناصر طبیعت بودند، یکی الهه تاریکی، یکی الهه نور، آب‌ها، خشکی‌ها و... همه این موجودات ذهنی یا فرا انسانی بودند که توسط انسان جان گرفتند. بنابراین به جرات می‌توان گفت که زیر ساخت تمامی اسطوره‌ها از آرایه تشخیص است اما همه این‌ها در مورد نوع انسان با توجه به توالی تاریخی مصداق دارد. همین مساله را می‌توان از دیدگاه توالی سنّی رشد در فرد انسان نیز صادق دانست، عروسکی که کودک با آن طرفِ صحبت می‌شود و یا موجودِ خیالی‌ای چون "لولو" یا گربه‌ای که از جانب او لقبِ آقا می‌گیرد و...

۳.

همان‌طور که گفتیم تشخیص با انسان زاده شد. انسانی که تازه با جهان مواجه گردید و به خاطر عدم شناخت و تجربه و قدرتِ تمیزِ چیزها از هم، چاره‌ای نداشت جز آنکه همه چیزهای پیرامونش را موجوداتی مثل خود بداند تا کمی از ترس ناشی از ناشناختگی آن‌ها بکاهد و در برابر حمله احتمالی‌شان از خود دفاع کند (پس اولین وسیله دفاعی انسان تشخیص بود).

به مرور زمان و با نشست کردن تصویر چیزهای پیرامون در ذهن او، استعاره به صورت تصویر ذهنیِ یک چیز به جای خودِ آن چیز، شکل می‌گیرد که در نهایت به صورت زبانِ اشاره، زبانِ تصویری و زبانِ آوایی در می‌آید. در زبانِ اشاره یا تصویری در واقع از همان فرمولِ تشبیه استفاده می‌شود: حیوان (مشبه)، تصویرکشیده شده حیوان (مشبه به)، حرکتِ دستِ انسانِ ابتدایی که اشاره به این تصویر و آن حیوانِ بیرونِ غار دارد (اداتِ تشبیه)، شباهتِ این دو با هم (وجه شبه.)

زیر ساخت تمام ابزارهای ساخته‌ی دستِ بشر از مجاز است، تراش دادن سنگ و آن را به صورت شیئی نوک تیز درآوردن برای دفاع یا شکار نوعی مجاز است، بکار بردن جزیی از یک چیز به جای کلِ آن. قطعه آهنی که به گرز یا شمشیر تبدیل شده؛ یعنی دقیقن همان چیزی که در شعر نظامی، مجازِ شمشیر یا گرز می‌شود:

"بگفتا گر کسیش آرد فرا چنگ
بگفت آهن خورد ورنه بود سنگ"

و یا درختی که تبدیل به ستون خانه می‌شود. کشفِ آتش و بیرون کشیدنِ آن از سنگ چخماق هم به نوعی مجاز است.

کنایه اما با پیشرفتِ زبان و تفکر و تجربه‌مندیِ انسانِ اجتماعی شکل گرفت. انسانِ با تجربه و متفکر بعد از ساخت استعاره که به کار بردن کلمه‌ای به جای کلمه دیگر است، این‌بار حوزه تخیلش را وسیع‌تر کرده، دست به آفرینشی دیگر می‌زند، گزاره‌ای را با رویکردی استدلالی، به جای گزاره دیگر به کار می‌برد.

کنایه در واقع آمیزه‌ای از استعاره و مجاز است که در مجموع به ساختِ آرایه‌های دیگر منجر شده‌اند:

آن که در چهره‌ی تو شخم زد (تو را پیر کرد)
گزاره کنایه‌ای اول جای گزاره‌ای غیر کنایه‌ای می‌نشیند. (استعاره)
بین شخصی که پیر می‌شود و چهره‌اش، رابطه‌ای از نوع کل به جزء وجود دارد. (مجاز)

بنابراین، تشخیص با انسان زاده شد. مجاز با ساختِ ابزار توسطِ او. ساختِ استعاره و تشبیه با زبان آغاز شد و کنایه برساخته انسانِ متفکر است.

۴.

رویکردِ شعرهای علی عبدالرضایی به آرایه تشخیص به نوعی با اعتقاد پست‌مدرنیستیِ احیاءِ سنّت یا بازگشت به گذشته قابل انطباق است. آرایه تشخیص از طرفی هم نوعی پادزهر برای مدرنیسمی است که از مولفه‌های اصلی آن عقل‌گرایی (عقل مرکزی)، صنعت‌زدگی، شیء گشته‌گی و فردگرایی را برشمرده‌اند که همه این‌ها در نهایت منجر شده به تنهایی بیش از پیشِ انسان، تنهایی‌ای که به بهترین نحوی در آثار نویسندگان مدرن نمایانده شده است. آرایه تشخیص در این راستا به کمکِ انسان_شاعر آمده و سعی کرده تا با استفاده از جان بخشیدن به عناصر پیرامونش، او را از این تنهاییِ خودساخته نجات دهد یعنی دقیقن همان وسیله دفاع اولیه از نو بکار گرفته شده است.

۵.

روش‌های ساختِ تشخیص:

۱. خطاب کردن به هر چیزِ بی‌جان:

ـ عباسیِ زیبا این دل برای تو عمری‌ست که می‌زند
ـ بر ساحلِ سیاهِ سینه‌ام بندری برقص!
ـ آغوشِ تو هرگز تمام نمی‌شود آقای تفنگ!
ـ به آن شیشه هرگز سلام نمی‌دهد این سنگ
ـ چرا به آب پشت می‌کنید آی رودخانه‌ها
ـ هی آینه قدری تماشایم کن!
ـ جنابِ حلزون که چرخ می‌خوری در هیچ

۲. فعل یا گزاره‌ای انسانی برای نهادِ بی‌جان آوردن:

ـ باران در باغ‌های توت گریه می‌کرد

ـ مثلِ خیابانی که نام عشق را از کوچه کش رفت
ـ نصفِ شانه‌های مرا صندلیِ تو برداشت
ـ گاهی سیب نگاهم را لای شاخه‌ها می‌تکاند
ـ آنکه در جیب‌هایش همیشه پنج زاری گریه می‌کرد
ـ زمان که عقربه‌ها را چکش کرده بود و بردیوار می‌کوبید

۳. مفعول واقع شدن چیزهای بی‌جان در جمله‌های سه جزئی با مفعول که نهادشان انسان است یا تشخیص داده شده است:

"به یادت که می‌افتم پنجره‌ها را آغوش (بغل) می‌کنم"
یا
"در شهری که می‌گویند سنگ‌فرشِ کوچه‌های خودش را از دست داد"
یا
"پنجره‌ها را از خانه بیرون کرده‌ام"
یا
"دست‌هایم را صدا کنید"

۴. متمم واقع شدن چیزهای بی‌جان در جمله‌های سه جزئی با متمم که نهادشان انسان باشد یا تشخیص داده شده:

"دیشب تمامِ چمخاله را به دفترم گفتم
اما تو خط بزن"
یا
"من از زمین می‌ترسم"
یا
"از دیوار هم بلندتر حرف می‌زد" (البته در این سطر اتفاق دیگری نیز رُخ داده‌ست)

یا

"و این پیراهنی که تنت کردی برای گریه چادر نمی‌شود"

۵. مسندِ انسانی برای نهادِ بی‌جان آوردن:

"پارک شلوغ می‌شود   تاب   تنها"

یا

"هرگز نسیم با رنگهای‌تان مهربان نبود"

یا

"امشب   عروسک‌های تو موبلند شدند"

یا

"مرگ مدیرِ کراواتیِ اداره‌ی ماست"

۶. مضافِ انسانی (اسمی که برای نامیدنِ صفات یا حالاتِ انسانی‌ست) آوردن برای مضاف‌الیه بی‌جان یا غیر انسان:

"چیزی به گفت‌وگوی خروس‌ها نمانده بود"

یا

"وگرنه این‌همه سنگ تنها بهانه‌ی خنده‌ی پنجره‌هاست"

یا

"سرافکنده‌ی عصایی هستم که همدستِ بغل دستی‌ام بود"

یا

"از آغوشِ گرمِ این شاخه‌ها چگونه می‌افتد برگ؟"

یا

"سهمِ دود   آن شب   از لبی که به سیگار می‌دادم جز پیچ و تاب نبود"

یا

"می‌خواهم به جایی برگردم که تنها مزاحمِ تنهایی ماه باشد"

۷. آوردنِ صفتِ انسانی برای موصوفِ بی‌جان:

"ماهِ تنها گردِ شب‌های پایتخت شدم"

یا

"تفنگی سر به هوا در گوشه‌ای تنها سر به دیوار نهاد"

یا

"مجبورم ماشینِ ترسیده‌ام را بردارم"

۸. معطوفِ بی‌جانی که معطوف‌الیه آن جاندار باشد:

"من و نمی‌شود

من و قله در نمی‌شود

من و بی قراری با هم قرارِ کاری داریم"

۹. آوردنِ یک چیز بی‌جان در یک اصـــطلاحِ کنایی که برای انســـان به کار می‌رود به طوری که عمل فعل بر روی آن چیزِ بی‌جان واقع شود:

"دست از سرِ رودخانه برنمی‌دارم"

یا

"شلوغ می‌کنم که خواب از سرِ تمامِ جمله‌های جهان برود"

یا

"این روزها مادر پدرِ سیب را درآورده‌ام"

یا

"تمامِ رودخانه‌ها به آب پشت کرده‌اند"
یا
"دنبالِ چاره در سرم می‌گردم"

۱۰. به سخن واداشتنِ عناصر بی‌جان در کلِ یک شعر یا بخشی از آن:

صدای دیوار در شعرِ "گفتمان در پستو" از کتاب "این گربه عزیز":

"از همه راهی که بخواهد راه می‌رود
چه می‌خواهد نمی‌دانم
اگر نباشم می‌نویسد
ایستاده‌ام تا خط خطی بشوم
بروم هم دست برنمی‌دارد
این لعنتی   این شاعر!"

یا صدای پل در شعر "پل" از همان کتاب...

۶.

و اما در پایان، شماری از عناصر جهان پیرامون و درون انسان و جهان متن را برمی‌شماریم که می‌توان به آن‌ها جان بخشید. این مساله که در ظاهر بی اهمیت جلوه می‌کند (و همچنین مواردی که درباره روش‌های ساختِ تشخیص عنوان شد) از آن رو اهمیت دارد که چشم‌انداز و افق کنونی ما را در زمینه تشخیص روشن کرده، در نتیجه تخته پرشی برای فرارَوی از این افق و نوآوری در تشخیص خواهد بود، همچنان که اگر به آنچه در ادامه خواهد آمد، دقت کنید، خواهید دید که شماری از چیزهایی که در شعرهای عبدالرضایی جان بخشیده شده، در ادبیاتِ پیش از اینِ ما کم سابقه یا حتی بی سابقه بوده‌اند (همین‌جا لازم می‌دانم یادآوری کنم که در واقع اصلی‌ترین دلیلِ من از انتخابِ آثار عبدالرضایی برای تبیینِ مساله تشخیص این بوده است که

چه در زمینه روش‌های ساختِ تشخیص و چه در حوزه گستردگیِ عناصرِ جان بخشیده شده، سروده‌های ایشان می‌توانست منبع جامعی برای نوشتن این مقاله باشد.)

به چه چیزهایی می‌توان شخصیت بخشید؟

۱. تمامی اشیاء جاندار:

"کاناپه در اتاقِ پشتی نشسته بود"

یا

"زمین   هنوز منتظرِ گودالی‌ست

که من در جنگ پُرش نکردم"

۲. اسم‌های معنا:

"و زندگی خسیس‌تر از بقّالِ سرِ کوچه‌ی شماست که بگذارد دوباره در آغوشم سفر کنی"

یا

"در کوچه‌ای که روی لب‌های دخترهاش   خنده را کُشتند   روسپی شد   رفت!"

۳. جاندارانِ غیرِ انسان:

"اینجا   من و سگم   زندگیِ سگی داریم"

یا

"خروسِ همسایه می‌تواند بی هراس صدایت کند بیدار شو!"

۴. عضوی از اعضای انسان:

"دست‌هایم بر سرم در فکر بود"

یا

"در تاکسی دست‌هایش بلد نبود سوارِ دستم شود"

۵. اسم‌های زمان و مکان:

"مثلِ تمامِ یکشنبه‌های هرجایی
در چاه شاعری‌ست
که فریاد می‌زند زنده‌ام!"
یا
"شب سیاهش را درآورده‌ست"
یا
"اشتباهِ شما همیشه آن بزرگراهی بود که می‌گفت برگرد!"

۶. مصدر:

"که شکستن روی بالم باد را اندازه می‌گرفت"
یا
"و بگویم به دوست داشتن که آن پنجره با هیچ سنگی باز نمی‌شود"

۷. ضمیر:

"من درآینه فریاد می‌زد درگوشه‌ی اصفهان"
یا
"من به اندازه‌ی ستونی می‌خندید..."

۸. حرف:
"اگر از بمیرد
و یا در برود از درِ کلمات"

یا

"عینِ شما که شعرِ مرا می‌خوانید
شین دشمنِ من است
قاف شکم دارد
اُریب می‌رود عاشق نیست"

۹. جمله:

"و دوستت دارم   همیشه در قصه‌های مادربزرگ گم می‌شد"

(البته در سطر بالا "دوستت دارم" می‌تواند مجاز در نظر گرفته شود)

یا

"من و نمی‌شود
من و قله در نمی‌شود
من و بی‌قراری باهم قرارِ کاری داریم."

در انتها توجه شما را به این نکته جلب می‌کنم که هر اثر خلاقی، در ارتباط ویژه خودش با سنّت شکل می‌گیرد و تازه تلقی نمی‌شود مگر با غلط‌خوانیِ گذشته و قرائت خلاقِ آن، چیزی که خصیصه اصلیِ سروده‌های عبدالرضایی است.

پی نویس:

۱. مثال‌های شعر سپید که با علامت ("") مشخص شده‌اند همه از پنج مجموعه شعر علی عبدالرضایی با نام‌های "تنها آدمهای آهنی در باران زنگ می زنند"، "پاریس در رنو"، "این گربه‌ی عزیز"، "فی البداهه" و "جامعه" آورده شده‌اند.

نمایش جنونِ همگانی

درباره‌ی مجموعه شعر "جامعه"

رُزا جمالی

کتاب جامعه در دوره‌ای از تاریج اجتماعی ایران چاپ می‌شـــود که پیش‌فرض بزرگ تاریخیت خود راحفظ کرده اســت. این پیش‌فرض حاصـل از نوع زیسـتی‌ست که برای توده وسیع مردم یک سرزمین در یک دوره تاریخی پدید آمده اســت؛ دوره گذارهای ایدئولوژیک، جنگ، شـکســت مانیفســت‌ها و رســاله‌ها در دنیا و بالاخره تغییرات اصـلاحی در سـیسـتم سیاست‌گذاری دولت. این کتاب درست در زمانی نوشته می‌شود که انبوهی از نظرات اصـلاحی اجتماعی و سـیاسـی هم توامان در این زمان نوشـته شده است. در واقع در یک دوره، گذار اجتماعی و سیاسی مشترک نوشته می‌شود. حتی طرح جلد کتاب به موازات کتاب‌های اصلاحات اســت و فراموش نکنیم که جامعه نام اولین روزنامه اصـلاحات بود که بعد از دوم خرداد شــاهد انتشــارش بودیم.

اگر کودکی به خودش واگذار شود بزرگ نمی‌شود
مادر پا در میانی می‌کند و جامعه می‌شود
جامعه جاده‌ست
نمی‌شود دربست روی دست انداز رفت
توی این بارانداز جنین تنهاست
و اگر سر برسد نه ماه
از دری که در پی دارد در تاریکی در می‌آید

برچسب خوب و بد به او نمی‌آید
چون هردو هست و هیچ‌کدام (جامعه ص۷)

افسون‌زدایی از تمام عظمت آرمان‌گرایی که پشت سر گذاشته‌ایم؛ شکست این آرمان‌گرایی، شکست رساله نوشتن، شکست مانفیست‌ها، هجویه تمام راهکارهای اجتماعی و رسیدن به آن بن‌بستی است که در شعر جامعه بزرگ‌نمایی شده است، گرچه نمایان کننده جنونی همگانی‌ست. شعری که حاصل تناقض‌های بزرگ و تضادهای دیالکتیکی یک زندگی همگانی‌ست. فرهنگ‌های متکثری که این جنون را باز می‌نمایند و صداهای مختلفی که از شعر به گوش می‌رسد، گرچه در شعرهای دیگر کتاب هم تکرار می‌شود. در شعر جدول که قبلن آن را با عنوان جنگ جنگ تا پیروزی خوانده بودیم، سطوح مختلف جامعه‌ی جنگ اعم از صدای؛ موجی، بسیجی، نوحه، رزمنده، حضور متافیزیکی شهید و ناله همسر و مادر بازنمایی وسیعی‌ست از یک دوره گذار در زبان فارسی. دیالکتیک زندگی تناقض‌آمیزی است که سپری‌اش کرده‌ایم. این شعر تداعی موهومی است از جنگ که در بطن ناخودآگاه ما شقه‌شقه و چند صدایی‌ست.

باشد هرچه در این خانه دارم مال تو
جز آنکه بیرون در است قبول
کرد و خنده بر لبی که بیرون لب می‌نشست افتاد
دیدم آنجا که لب بوسه نباشد لب بامی‌ست
که خیلی کوتاه آمده با لیلی
سهم دود آن شب از لبی که به سیگار می‌دادم
جز پیچ و تاب نبود
دست‌هایم بر سرم در فکر بود
یاد آن روزی که ترکش خورده‌ام افتاده بود
یاد یارانی که ترکم کرده‌اند
جبهه تا وقتی شهادت داشت راهی می‌شدند
وقت حمله فوج کفترهای چاهی می‌شدند
لشکری سردار و جانباز عده‌ای باقی شهید

بعد جنگیدن بسیجی‌ها سپاهی می‌شدند (جامعه ص ۳۷)

شاید شعر "جنگ جنگ تا پیروزی" از معدود سندهای ماندگار اوضاع اجتماعی زمان خودش است؛ پوشش دادن به طیف وسیعی از صداها نمایش واقعی لحظه‌هایی از جنگ، همانندسازی‌ای که باورپذیر و رقت‌آور است، تمهید کارآمدی که به جای روایت جنگ به نمایش جنگ انجامیده است، البته پاره‌ای از این صداها قدرت فلکلوریک و پاره‌ای قدرت مکتوب داشته‌اند. تنها دلیلی که سبب کنار هم آمدن این صداها شده است، ذهن جنون‌زده شاعر است که در این‌جا نقش موجی را بازی می‌کند که البته هم‌آمیزی آن‌ها در یک شعر به موسیقی تاکید بیشتری از شعر داده است که این مشکلی است که خواندن شعر را کمی دشوار کرده است.

نکته دیگری که در این شعر و بسیاری از دیگر شعرهای کتاب دیده می‌شود؛ قدرت طنز حاصل از این نهاد است. طنز در توجیه چند صدایی که باختین شرح داده است؛ طنز در نهاد کارنوال مردمی؛ طنزی که از صداهای مردم برخاسته است و نماینده سطوح مختلف جامعه است. باختین این طنز را در مقابل قدرت توجیه می‌کند، این طنز گاه برخاسته از فرهنگ شفاهی است که به دلایلی مکتوب نمی‌شود ولی هم‌حسی و قدرت تاثیرگذاری وسیعی ایجاد می‌کند اما این طنز در یکی از شعرهای کتاب حاصل از تناقضی روان‌شناختی و فلسفی است. حس بی گذشته بودن هویتی که شاعر به ناسزایش گرفته است. شعر روایت یک گاو:

نام؟ هرکه می‌خواهی
نام‌خانوادگی؟ خیلی عجله دارم
پدرم؟ هرکه می‌خواهی
و مادرم همین گاوهای کنار پیاده روست
که خیلی عجله دارند و سوار تاکسی نمی‌شوند. (جامعه ص ۳۳)

حس حرامزادگی و لذت از حرامزادگی فاجعه‌ی محض این شعر است. فاجعه‌ای که حاصل از نفرت از گذشته و نفی ماقبل است. این انقطاع نسلی و بریدگی از گذشته، نقطه فصلی ایجاد می‌کند از ریشه‌ها و زیر

بناهای زیستی که همیشه به عنوان زایده‌هایی در کنار شاعر جمع آمده بودند و شاعر با سنگ‌دلی و بی رحمی تمام این نفرت و انقطاع را اعلام می‌کند. وحشت از متولد شدن و نمایش موحش لحظه تولد چنان در این شعر تصویر شده است که به بزرگ‌ترین تحقیر می‌ماند، گویی در این لحظه منم که دنیا را دوباره آفریده‌ام و دنیا با من از نو آفریده شده است. پر رنگی این حس نارسیستی به وضوح گسستن از گذشته است و تکه پاره کردن آنچه ماقبل به شکل تقدیری و جبری معین شده است. در واقع در این شعر شاعر شناسنامه‌اش را تکه پاره می‌کند گرچه در جاهای دیگری این شناسنامه را از نو نوشته است. در انتهای کتاب شعری می‌خوانیم با عنوان تثلیث، لحن بیان نیچه‌ای این شعر یعنی لحن تفاخر و تحقیر صحه زدن به یک آریستوکراسی ذهنی و از موضعی برتر نگاه کردن به کوته‌فکری عام و پیش پا افتاده، ظاهر شدن در جامه ابرمرد و نگاه کردن به آن مگسان بازار "خر که ممکن نیست سر بالا کند". در این‌جا شاعر گرچه در موضع مطرود جامعه اما باز پیامبر نوعیِ زمان خود است. گرچه نقش رمبووار را بازی می‌کند و فصلی در دوزخ می‌نویسد اما تحقیر و نفرت، اسبابی‌ست برای آگاهی حتی عنوان شعر تثلیث عنوانی پیامبرگونه است. اشاره به سه گانگی شعر هفت بخش دارد، گرچه سه اشاره به سه موجود واقعی در ادبیات معاصر است که گویا هم‌زمان با سرودن این شعر مرده‌اند اما عنوان شعر و هم‌آوایی آن با کلمه تصلیب تداعی‌کننده خود تصلیب است و نه تثلیث و انگار شعر بیان کننده به صلیب کشیده شدن شاعر است. در این‌جا شاعر همان نقش قدیمی پیامبر را بازی می‌کند، گرچه عبدالرضایی از این متنفر است که نقش پیامبر را بازی کند اما در اینجا این نقش را بازی می‌کند، گرچه پیامبری خطاکار شبیه رمبو، گرچه دن کیشوت متکبری که شیفته دنیایی‌ست که به دست نمی‌آید اما این شعر آخرین شعر کتاب است؛ آخرین شعری که نمایان کننده وصیت کتاب جامعه است (آیا در این‌جا به یاد سرود جامعه پسر داوود نمی‌افتیم؟). زشتی‌ای که در قبل نشان داده شده است با به صلیب کشیده شدن شاعر تمام می‌شود. در این‌جا عنوان شعر همان اشاره غیر مستقیم به خود کلمه تصلیب است که شاعر ابا دارد آن را بیان کند به خاطر بار دلسوزی و ترحمی که این کلمه دارد ایجاب می‌کند که کلمه‌ای شبیه گرچه از لحاظ معنایی متفاوت را جایگزین این کلمه کند، گرچه این شعر در مرگ سه شاعر و نویسنده دیگر نوشته شده است. تثلیث تنها کلمه‌ای است برای فرار معنایی و رد گم کردن ذهنی. شاعر حسرت این را دارد که در مرگ خود شعر بگوید:

"گاهی فکر می‌کنم سوسماری هستم که هر از گاهی مرگ پاروی دمش می‌گذارد. خیلی‌ها می‌خواهند که بسازم و دم هم نزنم. این‌جاست که در این‌جا شعرم را می‌نویسم. خواهی نخواهی آن‌ها دوست دارند نام روی آدم بگذارند." (جامعه ص ۵۵)

این شعر رمزگانی کلیدی دارد که از فرهنگ فلسفی نیچه میراث برده است. حتی لحن بیانی متونی نظیر چنین گفت زرتشت تکرار شده است. تنها با لحن قاطعیت برندگی و تفاخری که میراث از فرهنگ نیچه است، شعر تثلیث–و یا تصلیب–کامل می‌شود. شاعر در این شعر وظیفه شالوده‌شکنی از گذشته را بر دوش می‌کشد و از اخلاق و نظام‌های اخلاقی گذشته شالوده‌شکنی می‌کند و دست آخر می‌گوید "با خنده می‌کشند نه با خشم" این کشتن در تقابل با ادبیات شکل می‌گیرد معاصرانش را می‌کشد و با طنزی گزنده از ادبیات عصر خودش صحبت می‌کند:

" قادر نیستند، شتاب دارند، نمی‌دانند از هر طرف این جاده که تامل در صفر کنند، البرزی در کمین دارند پس کناره‌گیری نمی‌کنم در کناری می‌مانم نه عقل عذابم می‌دهد نه خطاب به چکاوک آقای شلی، امثال من را از کار بر کنار می‌کند. جلوتر آمده‌ام تا راه را برای بعدی صاف کرده باشم، ای کاش سرکوهی‌ها می‌دانستند که این بابا چاهی ندارد تا از آن آبی بکشانند بیرون!" (جامعه ص ۶۰)

در این شعر به نوعی جهان‌بینی شعری، شاعر به بیان در می‌آید. شاعر بحث‌های فنی شعر را وارد متن می‌کند، بحث‌های نقد ادبی و همه آنچه نظریات خود اوست که لحنی قاطعانه و جدی دارد هرچند حاشیه‌ها را خالی می‌گذارد.

کتاب جامعه به ادبیاتی بیمار گونه صحه می‌زند. حتی نوع قراردادها و دلالت‌ها از ذهن نامتعارفی خبر می‌دهد که دلالت‌ها را گم کرده است و دچار لکنت زبانی شده است. زبان بیمارگونه کتاب گاهی این شبهه را ایجاد می‌کند که این کتاب متنی بی مصرف بیش نیست. هذیان گویی، بیهوده‌گویی و مزخرف‌گویی به همان مفهومی که در فرهنگ ابزورد تعریف شده است، تمهید این کتاب است. متنی ساده حتی اشتباه و حتی پرت، نمایان کننده یک اسکیزوفرنی وسیع فرهنگی‌ست، اینجا مرز بین جنون و شعر قابل تمیز نیست. زبانی که گاه برخاسته از حافظه دستوریِ پریشان شاعر است، شورشی است علیه زبان و البته این زبان طیف وسیعی از پریشانی‌ها و سردرگمی‌های واقعی را در برگرفته است اما نهاد این جنون را لو داده است. تنها

ستایش ما را برمی‌انگیزاند از دیوانگی و بی شکلی دیونیزوسی‌وار هنر و با این دریافت است که به زیبایی پنهان این شعرها دست می‌یابیم.

با این گربه‌ی عزیز

نقدی بر کتاب شعر "این گربه‌ی عزیز"

عنایت سمیعی

"این گربه‌ی عزیز" سومین دفتر شعر علی عبدالرضایی است. سه دفتر درطول چهار سال، پس شاعری جدی است. او در شعر خود ازبیگانه‌نمایی در زبان فراوان استفاده می‌کند. درکنار هنجارگریزی زبانی، جانشین‌سازی استعاری و اعمال کنایه که شگردهای معمول در شعر اویند. او از این هر سه شگرد در جهت نهان داشت و تاخیرافکنی معنا استفاده می‌کند و شعر وی با مشارکت خواننده به معنای قطعی می‌رسد. سه شعر نخست دفتر حاضر از حیث رابطه‌ی موضوعی به هم پیوسته‌اند و در عین حال مستقل. شعر اول، "گوش‌های بسته ما را گوش می‌دهد" را تحلیل می‌کنیم:

"از پوزه‌ی خرس قطبی
این گربه را کش رفته‌اند
و تا دمِ خلیج کیش داده‌اند
لب‌های بسته او را حرف می‌زند"

درآمد شعر، بیان وضعیت جغرافیایی در قالب تاریخی به تصور شاعر یا جغرافیایی تاریخی است. این بیان، مضمون‌گرایانه است؛ یعنی شاعر تصور خود را به واقعیت تحمیل کرده است. چه کسانی ایران را از دهان روس‌ها ربودند و تا دمِ خلیج راندند؟ ایرانی‌ها؟ در این صورت فعل ربودن، خلاف واقعیت تاریخی است. روس‌ها شکل گربه را به جغرافیای ایران تحمیل کردند، نه اینکه ایرانی‌ها آن را ربودند. اگر ربایش را به

بیگانگان نسبت دهیم، باز هم تصور شاعر، مضمون‌گرایانه باقی می‌ماند. حال ببینیم گربه با لب‌های بسته چه می‌گوید. درآمد شعر ما را تا دم خلیج همراهی کرد، پس به آب‌ها بنگریم:

"روی موج‌هایی که روی خودش افتاده‌ست ایستاده‌ایم"

در این سطر با حالتی بی ثبات، نامتعادل و لرزان مواجه می‌شویم و از جایگاه امن و امان روی امواج می‌ایستیم.
بافت جمله به لحاظ استفاده از بیان محاوره‌ای قرص و قایم نمی‌نماید. تداوم آن در دفتر حاضر، معرف سبک شاعر است. او از طرفی در ساخت‌های نحوی دست می‌برد و از طرف دیگر به زبان محاوره می‌گراید. گذشتن از لفظ به سود معنا، یادآور سبک هندی و قابل تامل واحتمالن تجدید نظر است.
بعد از بیان وضعیت نامتعادل:

"و به این رادیو گوش داده‌ایم
مانده‌ایم چگونه این دریا   موج‌های خودش را نمی‌گیرد
گوش‌های بسته ما را گوش می‌دهد"

این که رادیو چه می‌گوید، شعر مستقیمن به آن برنمی‌گردد. این دریا، کنایه ازخلیج فارس است و خلیج فارس بر حسب علاقه‌ی جزء به کل جانشین ایران شده است. موج‌ها در این بخش کارکرد دوگانه دارند؛ به دریا_ایران برمی‌گردد که دست موج‌ها_آدم‌های خود را نمی‌گیرد و غیر مستقیم به رادیو برمی‌گردد که سخن امواج انسانی خود را نمی‌شنود و درنتیجه بازگو نمی‌کند و نهایتن بیانگر وضعیتی است که نشان می‌دهد دریا به حال ساکنان خود بی اعتناست. پس در این حالت بدیهی‌ست که بگوید گوش‌های کر به ما را گوش می‌دهند. این بیان ناشی از ناشنوایی دریاست که صدای امواج خود را نمی‌شنود. بعد از آن شاعر به امواج، هیات انسانی می‌بخشد:

"پدرم مثل یک دیوار برزمین افتاد
برادرانم رفتند

و خواهرانم برنگشتند"

بدین ترتیب در کنار خلیج فارس ایستاده‌ایم و به مهاجرت‌ها نگاه می‌کنیم ولی پیش از آن می‌بینیم که پدر بر اثر تیرباران مثل دیوار به زمین می‌افتد، در این میان ناگهان صدای رادیو که صدای امواج خود را نمی‌شنود به گوش می‌رسد:

"مسافران گرامی برگردید
جیب‌های شما را نمی‌گردیم"

در چنین اوضاع آشفته و فاجعه‌آمیزی است که می‌خوانیم:

"مادرم می‌گوید بخواب پسرم
که بیداری به زحمتی که دارد اصلن نمی‌ارزد
هرکس صلیبِ کسی را بر دوش می‌برد
و نمی‌داند که این دریا
موج‌های کسی را نمی‌خواند"

مادر نگران است، پسر را دوست دارد و اندرز می‌دهد که کنار بکشد. چشم ببندد خود را به خواب بزند.

"زمین برای خودش می‌چرخد
این موج که مرا از روی دریا برداشت
روی خودش افتاده‌ست
اخر چگونه بنویسم که زمین می‌خواهد
قدم‌های مرا از روی خودش بردارد
درهای بسته ما را فاش می‌کند"

شاعر در آغاز این بخش، اندکی خیز برمی‌دارد و نابسامانی گردش زمین را برجسته می‌کند که بی شباهت به احوال سرزمین نیست ولی بلافاصله از موج نجات‌دهنده‌ای می گوید که او را از آشوب دریا نجات داد ولی اکنون در خود فرو رفته است. این بیان نه تنها به انفعال موج نجات بخش اشاره دارد بلکه نشان می‌دهد که من شاعر همچون امواج دیگر است و به نجات دهنده‌ی خود بی اعتناست و فقط گزارش حال می‌دهد. بنابراین از منظر شاعر همه‌ی امواج انسانی در بی عملی و انفعال افتاده‌اند.

در ادامه، شاعر دوباره به زمین برمی‌گردد و فکر می‌کند که زمین می‌خواهد نقش او را از صفحه‌ی هستی پاک کند. این را به حساب شهید نمایی بگذارید که عادت ثانوی ماست. باری، در ادامه در می‌یابیم که احوال ما را درهای بسته_زندان‌ها، فاش می‌کنند.

"این رادیو ما را چگونه می‌خواهد
همسرم آن‌جا
من این‌جا
که با بی بی از شرِّ این پیاده‌های لعنتی در کیش مانده‌ایم
جوانیم برباد می‌رود می‌دانم
آخر چگونه می‌توانم از این گربه‌ی عزیز دل بکَنَم

عزیزم!؟"

جمله‌ی اول بیان و ضعیت حاکم بر راه و رسم دریاست که تکلیف امواج انسانی خود را روشن نمی‌کند. رادیو نیز همان رادیوست که موج‌های خود را نمی‌گیرد و چون نمی‌گیرد، نمی‌دانیم که از ما چه می‌خواهد یا ما را چگونه می‌پسندد.

شعر درپایان بیان حال می‌کند. در این بیان من خرَدی شاعر شریک احوال مهاجران می‌شود. او خود را در وجود مسافری فاش می‌کند که همسرش رفته و خود با مادرش از دست پیاده‌هایی که به او کیش (هشدار) می‌دهند، در کیش جامانده است. شاعر بر من جمعی خود دل می‌سوزاند: جوانیم برباد می‌رود/ و دست آخر ادعا می‌کند که نمی‌تواند از ایران دل بکند. این ادعا ناقص عمل مسافری است که تا کیش رفته و از بیم

پیاده‌ها موفق به فرار نشده است. همین تناقص، موقعیت نامتعادلی را که بر سراسر شعر حاکم است، بیش از پیش موکد می‌کند.

دو شعر بعدی "پیام‌گیر" و "دست بزنید" ادامه‌ی همین شعر است. در پیام‌گیر همسر سفر کرده از تهِ دنیا تلفن می‌کند و شعر از مکالمه‌ی کنایی آن دو شکل می‌گیرد ولی صدای طرفین گفت‌وگو چندان متفاوت نیست و لاجرم تنها یک صدا به گوش می‌رسد.

در شعر "دست بزنید"، شاعر احوال اکنونی خود و وضعیت حاکم را بیان و در پایان به دستی اشاره می‌کند که:

"برای دسته گلی که آورده‌ست
و باید به آب بدهد این دست دست د س بزنید!"

شعرهای دفتر حاضر با بیان کنایی و طنزآمیز نوسانات شدید عاطفی شاعر و گوشه‌هایی از وضعیت کنونی را به دست می‌دهند.

عبدالرضایی با واقعیت، پرشور درگیر می‌شود، هم از این رو شعرش شدیدن حسی است. او درکنار عواطفی که ناشی از برقراری روابط تازه بین اشیاء و امور است، روابط غزلی را هم می‌آورد که تاریخ منقضی است:

"شب سیاهش را درآورده‌ست
ویک جفت دست
ستاره‌ها را در زباله‌دانِ پشتِ ابرها ریخته‌ست"

یا

"این پرنده بی هوای تو می‌میرد
برای تو از سنگ هم بال می‌گیرد"

موضوع شعرهای عبدالرضایی عمدتن عاشقانه یا اجتماعی است. تلفیقی از این دو نیز در شعرهای "گوش‌های بسته..."، "پیامگیر"، "کات" و... مشهود است.

در بین عناصـر صورخیال، بسامد کنایه و استعاره در شعر او بیش از انواع دیگر است. شعرهای این مجموعه را از حیث ساختاری می‌توان به دو گروه تقسیم کرد.

گروه نخسـت: شعرهای موضوعی و دو دیگر؛ تقطیعی‌ست که موضوعات آن در طول شعر شکسته و پخش می‌شود.

او در شـعر موضـوعی، از واقعیت به مثابه‌ی پس زمینه‌ی بیان معنا اسـتفاده می‌کند، در این صورت عناصر و اشیاء نه قایم به ذات بلکه حامل پیامند.

در شعر"هشدار" همه‌ی عناصر شعر قابل تلخیص در این پیام است:

"فوت می‌کنم که زمین سردتر شود
زلزله دارد هشدار می‌دهد به این دهکده
زمین که شانسی ندارد
ما دوباره آدم نمی‌شویم"

اما در شـعرهای تقطیعی خط روایت بر اثر بیان حالات با شرح صحنه می‌شکند و جمع کردن آن به عهده‌ی خواننده است. به عنوان مثال در شعر "اتوبوس"، نخست تیترهای روزنامه برجسته می‌شوند:

"جاشو محمد دریای ده ساله را به مردی عرب فروخت
در جزیره یک دختر که جانمازش را باد برد..."

آن‌گاه با بیان حالت خط روایت قطع می‌شود:

"چشم‌هایش آبیِ مایل به دریا بود
و قادر نبود که فردا ببیند"

ساختار روایی عمده‌ی شعرهای این دفتر معطوف به همین قطع و وصل‌هاست.

شـعرهای عبدالرضـایی از حیث درون‌مایه، کنایی و معترض است و البته هیچ نسبتی با شعر متعهد اجتماعی پیش از انقلاب ندارد. او نه آینده‌ای را نوید می‌دهد و نه به نگرشـی باور دارد و نه می‌خواهد چیزی را تغییر دهد. اعتراض او در جهت نفی قواعدی است که مانع گذران عادی زندگی فردی و جمعی‌اند:

"چگونه مردی که حالم را به هم می‌زند   برادر بخوانم؟"

شاید بتوان هنجارگریزی او را به همین دلیل به عصیان و اعتراض او نسبت داد.
اگر چه در این هنجارگریزی‌ها سطرهایی مثل "چرا زمین را دیر کرده‌ای این‌قدر" به زحمت قابل درک است. درســـطر "لـب‌هـای مـا را دیوارهای دیگری نیمه‌کاره کرد" چه تناســـبی بین لب و دیوار وجود دارد؟ اگر می‌خواهد بگوید دیوارها مانع ادامه‌ی گفتگوی ما شدند، نیمه‌کاره کردن بلیغ نیست.

"رها کنید آن شیرها را آقایان
این مرد را که دربندِ فکرهایش کفش می‌کند به آب نمی‌دهد آن آب"

"دربند فکرهایش کفش می‌کند" کنایه از اسـیر اوهام خدا بودن اسـت و بین بند و کفش نیز رابطه‌ای وضعی وجود دارد ولی "به آب نمی‌دهد آن آب" جمله‌ی سـستی است، می‌خواهد بگوید؛ شیرهای‌تان را ببندید که این مرد با این آب‌ها نمی‌رود، بیدی نیست که...

سـطر "مرا زن‌های از مادرم بیشـتر چاق می‌کردند" به کلی بی معنی اسـت و در جمله‌ی "شـکم درآورده‌ام ببین!" فعل شکم درآوردن گیلکی است، در فارسی "بادکردن" می‌گوییم. ادامه نمی‌دهم و برمی‌گردم به آغاز مطلب، درشعری که تحلیل آن آمد، شاعر سخنگوی خیر است و راوی شر، تداوم این ذهنیت احتمالن ناشی از دو مقوله‌ی به هم پیوسـته اسـت؛ یکی این که "من" شـاعرانه جزئی از عین یا موضـوع شـناسـایی، بلکه عنصـری بیرونی است که منفک از عین یا واقعیت به جهان می‌نگرد و به ناچار تفکیک دکارتی در ذهن او با ثنویت خیر و شـری در هم می‌آمیزد، دیگر اینکه انتزاع‌گری در شـعر او امور و اشـیاء را بی فاصـله به انتزاع می‌سپرد.

در همان شعر نخست، موضوعات مطروحه، ذهن مخاطب را بلافاصله به امور واقعی برمی‌گردانند و شعر را به قطعیت معنایی می‌رسانند.

علی عبدالرضـایی شاعری است مستعد و خلاق که تا همین‌جا خوش درخشیده است. تحلیل درون‌مایه‌های شـعرهای او، ما را به درک نسـل جدید از جهان نزدیک می‌کند، نسلی که به جهان پست مدرن تعلق دارد و بی آنکه بخواهد تصاویر این جهان را باز می‌آورد.

مرداد۷۷

(برگرفته ازضمیمه‌ی ادبی نشریه عصر شیراز که۲۵ آبان ۷۸ انتشاریافت.)

وضعیت شینما

بررسی مجموعه شعر "شینما"

آرش قربانی

ـ شینما تنها متن خودشیفته‌ای که در سال‌های اخیر روی پیش‌خوان کتاب‌فروشی‌های معاصر قرار گرفت نیست. شینما یک وضعیت است، شاید با همان معنایی که لیوتار از وضعیت پسامدرن در نظر داشت. وضعیت شینما، وضعیت جامعه‌ای ذره‌ای شده است که اتمیزه شدن افراد در آن با سرعتی سرسام‌آور به حذف ذهنیت اجتماعی در فرد و حذف حوزه‌ی عمومی از قلم‌روی زندگی خصوصی انجامیده است. جامعه‌ای که هم‌زمان در دو سو به اختگی فرد و نمادهای هویت فردی دست زده است و اجزای پراکنده و گفتمان‌های حاشیه ای را هنوز به شکلی حاشیه‌ای طرد می‌کند. شینما چنین وضعیتی است؛ سینمایی از وضعیت معاصر ایران با همان به هم ریختگی‌های اجتماعی، با همان گفتمان‌های حاشیه‌ای و با همان گسست‌های معرفت‌شناسانه از نسل‌ها و آرمان‌های گذشته:

"ما عجله داریم، مقصد فوری می‌خواهیم، غذای فوری، آژانس فوری و عشق فوری فوری
د زود باش! کسی که آب می‌خواهد از رودخانه درخواست نمی‌کند، می‌خورد!
هنوز بر ماسه‌ها ردپای آن گم شده در پیش است. هنوز بعضی‌ها مثل ابر، از دوردست
می‌گذرند، آدم‌ها آب نیستند اما راکدند. هنوز همان جایی هستند که از ازل بوده‌اند.
نباید با ضمانت چاقو به روزِ تازه یا ضامن آهو! زور گفت!
سر جهازی که به آدم جهنم نمی‌دن! سر جمع همون آقای آدم هم خدانشناس بود، وختی

زیرش زایید زیرش زد! سر تغارش که پایین رفت سرخانه‌ی عقل آمد و مسلمان شد

آدم‌ها جزیره‌اند.

جزیره یعنی my lady

جزیره یعنی bye lady

جزیره یعنی آزادی

جزیره یعنی مانی نانی معنی معنی یعنی یعنی یانی چه

مانی یعنی معنی یعنی یعنی یعنی یعنی چه؟ ..."

با این‌همه توده‌ها در شینما در سکوتی باور نکردنی به سر می‌برند، نه واکنشی دارند و نه عکس‌العملی در برابر آنچه دربرابرشان روی می‌دهد. این توده‌ها کاملا بی تفاوت به قفس‌های آویزان شده‌ی پرنده‌ها به دیوار نگاه می‌کنند اما پرسش چیزی جز این نمی‌تواند باشد که چرا؟

پرسش این است: آیا سکوت توده‌ها در برابر امر اجتماعی و فضای پرآشوب چند صدایی در شینما یک پارادوکس نیست؟

اگر توده‌ها دیگر نمی‌خواهند صدایی به جای آن‌ها حرف بزند، آیا این امر از یک سو مستلزم سکوت در برابر بازی‌های سیاسی حاکم و از سوی دیگر هرج و مرج صداهای حاشیه‌ای نیست؟

شینما فصل تازه‌ای در ادبیات ایران است. اگر مارکس برای مطالعه‌ی وضعیت اجتماعی در انقلاب فرانسه به رمان‌های بالزاک رجوع می‌کرد شاید روزی شینما نیز بخشی از ارجاع‌های جامعه‌شناسی آینده باشد، این به تقریب اتفاق خواهد افتاد.

این بی تفاوتی توده‌ها در برابر قفس پرنده‌ها را در جاهای دیگری هم می‌بینیم، شاید بهتر از هر جایی در آن تصویری که مردی با چهره‌ای احاطه شده درآن نور مقدس و غیر طبیعی و با قفس پرنده‌ای در دست (که شاید نمادهایی از روشنگری روشنفکرانه را به ذهن می‌آورد) از کنار خیل توده‌های بی تفاوت عبور می‌کند. بی تفاوتی و سکوت نظاره‌گرایانه‌ی توده‌ها در برابر آزادی و این‌بار در برابر نقش روشن‌فکری که پس از انقلاب فرانسه نمایندگی مصداق‌ها و خواست‌های توده‌ها را با خود یدک می‌کشید، چه معنایی دارد جز آنچه بودریار آن را مرگ امر سیاسی و فوکو پیشتر مرگ روشن‌فکری خوانده بود. شینما شاید آن را هم مرگ امر سیاسی و هم مرگ نقش نمایندگی و رهبری روشن‌فکری برای توده‌ها می‌خواند، شاید به همین

دلیل است که سکوت توده‌ها در شینما معنای غریبی دارد. بودریار در اکثریت خاموش به توده‌هایی اشاره داشت که دیگر به هیچ نظم، هیچ گفتمان و مصداقی برای خود دلالت ندارند؛ توده‌های خاموشی که با سکوت خود ابزارهای بازنمایی قدرت را که می‌خواهد خود را به عنوان نماینده‌ی توده‌ها معرفی کند از کار خواهد انداخت؛ سکوتی ناسازه‌وار که دیگر نمی‌خواهد کسی به جای او سخن بگوید (حتی اگر آن شخص روشن‌فکر باشد)؛ سکوتی که به بدل شدنِ نظام‌های بازنمایی به نظام‌های وانمایی سیاسی و وانمودگی دولت‌ها و وانمودگی نمایش‌های سیاسی منجر خواهد شد اما سرعت این وانمودگی، سرعت این محو شدنِ دلالت‌هایی که به نشانه‌های سیاسی و اجتماعی در گذشته معنا می‌بخشیدند در وضعیت شینمای معاصر ایران سرعت قریب‌تری دارد. تقریبن همه چیز به جای مردمی سخن می‌گویند که اصلن وجود ندارند. آیا این یک توهم دایی جان ناپلئونی نیست که به وجود توده‌ها ایمان دارد. آیا خود این توهم نیست که می‌تواند توده را به وجود آورد. با این‌همه دیگر توده‌ها سطوحی ناخواندنی شده‌اند. با مرگ، امر اجتماعی توده‌ها دیگر وجود ندارد، توده‌ها فقط پتانسیل توده شدن دارند. شاید فقط این رسانه‌ها و ابررسانه‌ای چون تلویزیون است که براده‌های پراکنده‌ی توده‌ها را هم‌جهت می‌کند و چنین توهمی را باز تولید می‌کند. شینما شاید مرگ چنین ابررسانه‌ای را در نظر داشت؛ ابررسانه‌ای که با قدرت انحصاری‌اش گفتمان حاشیه‌ای و صداهای دیگر جامعه را نادیده گرفته‌است. در جای جای شینما ما با مردی (که شاید خود علی عبدالرضایی‌ست) و بلندگویی که در دست گرفته روبروییم. این بلندگو آیا به مثابه‌ی طرح گفتمانی حاشیه‌ای نیست که نمی‌خواهد رسانه‌ای بزرگتر به جای او از نیازهای اجتماعی و آرمان‌هایش سخن بگوید؟ آیا شینما نمی‌خواهد بدین ترتیب خود را در موقعیت طرح یک اعتراض رادیکال به جامعه‌ای تک ساحتی قرار دهد؟ آیا عبدالرضایی نمی‌خواهد عنوان کند که هر کسی حق دارد بلندگوها، زبان و اخلاق خود را داشته باشد؟ چنین وضعیتی مگر همان وضعیتی نبود که گروه‌های حاشیه‌ای در غرب برای طرح گفتمان حاشیه‌ای خود به کار بردند. درست همان‌طور که یک همجنس‌باز که تا پیش از آن در گفتمان حاکم محو شده بود شروع به نام‌گذاری خود کرد و از اینکه پرچمی را با خود در دست بگیرد که در آن درشت نوشته شده بود: من همجنس‌بازم، ابایی نداشت. شینما بحران این بازنمایی‌ها، بحران این نمایندگی‌های اجتماعی و سیاسی را در جامعه‌ی ذره‌ای شده و هتروسکچوال ایران مطرح می‌کند، به این معنا که آنچه در ایران به بازی‌های سیاسی معنا می‌بخشد دیگر اراده و خواست توده‌ها نیست بلکه ما دولتی پنهان را در جای جای شینما می‌بینیم، (دولتی که جای پای آن را در دوران مشروطیت، انقلاب و شاید بیش از همه در دوم خرداد هم دیده‌ایم)

دولتی که دیگر به توده‌ها تعلق ندارد و وانموده شده است (و البته عبدالرضایی هم چون اکثریت خاموشی که دیگر به نمایش‌های سیاسی واکنش نشان نمی‌دهند هیچ‌وقت از آن سخنی به میان نمی‌آورد) و جامعه‌ای که حالا سرگردان و سرگشته در تاریخ معاصرش به دنبال معناهایی می‌گردد که بتواند بخشی از این سرگشتگی را توجیه کند. عبدالرضایی اما در شینما هنوز مبهوت است، جواب‌ها را شاید به طور کامل نمی‌داند اما سوال‌ها و تناقض‌های معاصرش را به خوبی دریافته است؛ انقلاب، جنگ و با این‌همه هنوز دوم خرداد و هنوز کمدی...

این خانه این شهر مخروبه عرض حال چه کسی‌ست؟
آیا ما واقعن ایرانی هستیم؟ هستیم؟ هستیم؟ هستیم؟ هستیم؟ هستیم؟
عکس‌های من آرشیو جمعیتی‌ست که در توست چرا می‌خندی؟ (صفحه‌ی ۳۷)

پدرِ آقای شاهنشاه
در آفتاب تجریش نشسته پاهایش را ضماد می‌مالد
آیا شاه تمام شد؟
نه! درمان ادامه دارد. (صفحه‌ی ۶۴)

ـ آیا می‌شود ازجامعه‌شناسی حتی عجیب جنگ در شینما به سادگی گذشت! جنگ در شینما نزدیکی عجیبی با معنای زن در جامعه‌ی سنتی ایرانی دارد. عبدالرضایی رابطه‌ی پارادکسیکال زن و جنگ را به خوبی در شینما تحلیل و باز می‌کند، به طوری‌که مرور کوتاهی نشان می‌دهد که هر بار که شینما پلانی از جنگ را باز می‌کند ما با تصویر یک زن حال درسنتی‌ترین شکل خود برخورد می‌کنیم؛ در صفحه‌ی (۶۱) تصویر زنی با چادری سیاه و در گوشه‌ی قاب، یک قفس پرنده را می‌بینیم: عزا در کوچه هرگز فراموش نمی‌شود/ با این همه چادر سیاه/ که می‌رود هواخوری... در صفحه‌ی (۳۵)؛ نمایی باز و بالا از زنی با چادری سیاه که در کنار دو بلندگو با بعله گفتن مداوم بلندگوها عجین شده است... و در صفحه‌ی (۵۱)؛ کمدی تلاقی غیر تصادفی یازدهم سپتامبر، جنگ در افغانستان و تراژدی کودکان آواره‌ای که به همراه مادرشان بخشی از این تقدیر تاریخی‌اند به نمایش در آمده است. اما به راستی چرا زن و جنگ در شینما به گونه‌ای ناسازه‌وار در کنار

یکدیگر به نمایش در آمده‌اند؟ جواب ساده است چرا که شینما چادرهای سیاه و عزادار زنان ایرانی را هیچ چیزی جز تقدیر واقعی زنی که در فرهنگ خود فقط به مثابه‌ی ماشین تولید مثل قلمداد شده است نمی‌داند؛ آن‌ها هم ماشین‌های تولید مثل و ماشین‌های زاینده‌ی سربازها و جنگ هستند (سربازها تمام نمی‌شوند مادر!) و هم وارثان سرگشتگی و آواره‌گی‌های پس از جنگ (چادر سیاهت را دوباره سر کن...). این نظریه‌ی گاستون بوتول در جامعه‌شناسی جنگ که فقط جامعه‌ای می‌تواند وارد یک جنگ شود که جوانان زیادی برای کشته شدن داشته باشد به یک‌باره در شینما نمودی عینی پیدا می‌کند. پارادوکس زن و جنگ تا زمانی که مفهوم هتروسکچوالیستی و قبیله‌ای زن در فرهنگ ایرانی به مثابه‌ی یک دیگری محو نشده ادامه خواهد داشت.

ـ تاکید شینما بر بحران بازنمایی نشانه‌های سیاسی در جامعه‌اش با نوستالژیای غریبی گره خورده است. نوستالژیای تنهاییِ گزاره‌ها و فکرهای نویسنده‌ای که با بلندگوهایش در برابر مخاطبی که دیگر وجود ندارد سخنرانی می‌کند. با این‌همه این بحران مخاطب به معنایی که ما درباره بحران مخاطب در شعر معاصر یاد می‌کنیم نیست. عبدالرضایی، این شاعر اندیشمند شینما به این بحران به شکل یک عارضه‌ی تاریخی نگاه می‌کند، به شکل یک گذار تاریخی که نتیجه‌ی_طبیعیِ_بیماریِ_جامعه‌یِ_ذره‌ای شده‌ی معاصر است. شینما این بحران را حتی به گونه‌ای رهایی بخش هم می‌داند چرا که بحران مخاطب، بخشی از بحران روایت‌های بزرگ و رسانه‌های بزرگ هم هست؛ بحرانی که سرآغاز فروپاشی این روایت‌ها و همایش روایت‌های حاشیه‌ای‌ست. در همه جای شینما آنکه بلندگویی در دست دارد فقط یک نفر است. آنکه سخن می‌گوید حداکثر به جای خود سخن می‌گوید و دیگر از روشنفکرهای سنتی، دیگر از توده‌ها و سخن گفتن به جای آن‌ها خبری نیست و انگار همه چیز در این متن سعی دارد از حاشیه به متن در آید؛ چه سطرهایی که به مثابه‌ی نوعی پانوشت عمل می‌کنند و گاه سهم بیشتری از متن مرکزی پیدا می‌کنند و چه پاره‌هایی از روزنامه‌های معاصر که در متن کلاژ شده‌اند تا به ابعاد چند رسانه‌ای متنش اشاره کنند و چه عکس‌هایی که می‌خواهند متن شوند و چه متن‌هایی که می‌خواهند عکس شوند.

وضعیت شینما، وضعیت اعتراف‌های سرکوب شده‌ی انسان معاصر ایرانی نیز هست: (چرا سکوت کنم؟/ چه اعترافی؟ کشیش‌ها دهن لق‌ترند.) شینما هیستری خود به اعتراف، هیستری خود به طرح خودشیفتگی شاعرانه‌ی یک شاعر و در نهایت هیستری‌اش به خودشیفتگی زبان را همچون سایر متن‌های معاصر پنهان نمی‌کند. باید اعتراف کرد که اعتراف گفتمانی نامتعارف در فرهنگ مذهبی ایرانی به شمار می‌رود. گفتمان

اعتراف که در تبارشناسی فوکویی شاید بیش از هر چیز دیگری در شکل گیری سوژه در فرهنگ غرب ایفای نقش کرده است، در گفتمان انسان ایرانی بیش از هر چیز دیگری غایب است چرا که مذهب ایرانی برخلاف مسیحیت به لذت اعتراف و لذت خودشیفتگی ناشی از آن بدگمان است. سوژه‌ای که در شینما اعتراف می‌کند به قدرت ویران‌گر اعتراف آگاه است چرا که می‌داند هر اعترافی (حتی اعتراف به گناه) اعتراف به لذتی بر زبان نیامده است. شینمای معترض به محافظه‌کاری‌ها و پرده‌پوشی‌های فرهنگ معاصر، مکانیسم این خودسانسوری را در اعتراف نابود می‌کند:

"رقص قاسم آبادی زنی درسرم چرخ و در دلم پیچ می‌خورد
کردی در این عروسی عزا دارد   نگویید چی   نپرسید کیست؟
اهل همین عده‌ام که باردار اندوه آدمند
شغلم علی عبدالرضایی‌ست"

این قطعه‌های کلاژ شده‌ی روزنامه در کنار متنی که خود را خیلی ژورنالیستی نیز می‌نمایاند و همچنین دیگر عکس‌ها و متن‌هایی که دیالوگ‌هایی اجتماعی سیاسی با هم دارند، تاکید شینما را بر وضعیت بودن خود نشان می‌دهد. عبدالرضایی از ژورنالیسم برای طرح سوبژکتیویته‌ی اعتراف سود می‌جوید چرا که اعتراف خود نیز ژانری نامتعارف و حاشیه‌ای در فرهنگ ایرانی‌ست...
اما سخن گفتن از شینما بدون سخن گفتن از رویکردهای زبانی‌اش که هم‌زمان طنزی را نیز در خود مطرح می‌کند، نادیده گرفتن بخش عظیمی از آن چیزی‌ست که به شینما شکل داده است اما واقعیت این است که این هزل هرگز در خارج از زبان و نوشتار عبدالرضایی وجود ندارد:

من در خطرناک زندگی می‌کردم سفر مرا به دم در برد
در خیالم ولو شده‌ام وجب کرده‌ام همه را سانت به سانت رفته‌ام به جلو رسیده‌ام به جایی... (صفحه ۵۵)

هزل ماهیت زبانی است که می‌خواهد درباره‌ی خود بیاندیشد و با خود زبان به آنچه می‌اندیشد بیاندیشد. اگر همه‌ی حقیقت‌های فاحش ما فقط یک سوتفاهم زبانی باشد، پس باید سوتفاهم‌ها را جدی‌تر گرفت. با

این‌همه شـینما از هزل انتظار یک کنش آشوبنده را دارد چرا که هزل هم‌زمان مرزهای فرمان‌برداری و تخطی را محو می‌کند و تفاوت زیربنای قانون یا فرهنگ را باطل. هزل کنش معاصـر ما برای مقابله با نظم معاصری اسـت که می‌خواهد مدام دسـت به تولید امر واقعی بزند و از هر گونه اغواگری به مثابه‌ی امری شـیطانی جلوگیری کند. شـینما نمی‌خواهد حقیقت‌های فاحش بسـازد یا به تولید امر واقعی دسـت بزند چرا که زبان اگر چه امر واقعی را می‌سازد همزمان رسوایش هم می‌کند. شینما در راستای شالوده‌شکنی فرهنگ یا رسانه‌ی مسـلط دیگر، دسـت‌اندرکار سـاخت نظمی تازه نیست. شینما نمی‌خواهد واقعیتی را به جای واقعیت حاضر بگذارد بلکه تنها پارادوکس‌های اجتماعی متن خود را در غالب هزل خود زبان اکران می‌کند: بلندگوها به توان هزار گوش می‌خوردند/ درباره‌ی درباره آن‌ها زیادی اسـتادند/ از خود چیزها اما دور، دورتر شـده‌اند (صـفحه ۲۲). هزل به شـینما کمک کرد تا بحران‌های معرفت‌شـناسـانه‌ی انسـان معاصـر را با قدرت ویران کننده‌تری به اجرا درآورد:

هنوز به قدر یک کف پا/ که پا بگذارم روی همه چیز   آزادم (صفحه ۲۷)
خورشید را کجای آسمان نگهداریم قربان؟ چند شب؟
کارت "دکارت" تمام شده دیگر   دالی توی هیچ بومی سالوادور نیست
دنیا به تو به تو ای دنیا به دار و ... چه دارم؟/ چشم دارد
حقیقت اینجا سمت ندارد بگو: مستقیم! ... (صفحه ۴۲)

اگر دکارت در برابر گفتمان مسـلط کلیسـایی که فقط خدا را به عنوان یگانه سوژه‌ی مطلق شناخت فضیلت قلمداد می‌کرد، گفتمان مدرنیته یعنی "من می‌اندیشـم پس هسـتم" را به صحنه آورد، بلندگوها در شینما نیز چنین نقشـی را اجرا کرده‌اند چرا که یک بلندگو می‌تواند نشـانه‌ای از طرح انسـانی باشـد که معیارهای زیبایی‌شـناسـی و فضـیلت را خود باز می‌شناسد حتی شینما در متن‌ها و عکس‌های خود جلوتر می‌رود و با هزلی باورنکردی همین انگاره را در تصـویر مردی که باز شاید خود عبدالرضایی باشد و چهره‌اش با هاله‌ای نور مقدس احاطه شـده اسـت به نمایش می‌گذارد. این هاله‌ی نور چه چیزی می‌تواند باشـد جز اینکه من پیامبر خود هستم و اهل تعالیم خود:

"من پیروان تعالیم خودم هستم و از البرز خودم نگاه می‌کنم...
مرزهای هر نقشه‌ای را خط زده‌ام..."

این پیامبر زمینی که از کنار بی تفاوتی توده‌ها می‌گذرد، آیا توسط توده‌ها رانده شده. آیا آن قایق که آدم را نجات داد کاغذی بود که حالا توده‌ها چنین بی تفاوت به روایت‌های این پیامبر زمینی می‌نگرند. چه چیزی‌ست که ناگهان به ذهن خطور می‌کند: آیا همان پایان فراروایت‌ها...
این انسانی که وانمود به پیامبری می‌کند هم‌زمان مرزهای امر مقدس و غیر مقدس را نیز در هم می‌شکند، هر چند که توده‌ها در حاشیه تصویر با بی تفاوتی محض از کنار این تقدس‌زدایی عبور می‌کنند. امر مقدسی که معیارهای فردی و خصوصی داشته باشد دچار مرگ خواهد شد و به ناچار امر مقدس نخواهد بود. ژیل دلوز درست می‌گفت که ما با انتخاب زندگی زیباشناسانه در برابر زندگی اخلاقی به مرگ انسان و وانموده شدن انسان دست زده‌ایم چرا که انسان دیگر روح و نماینده‌ی خدا در زمین نیست؛ یعنی آن قایقی که آدمی را از آب گرفت کاغذی بود. زندگی آدم‌ها در شینما نیز بیش از هر چیز، یک زندگی زیباشناسانه است چرا که حال که آن قایق نجات دهنده کاغذی بود انسان تنها یک وجود مقدم بر ماهیت است و دیگر تقدیری جز بازی با نشانه‌ها ندارد و دیگر اینکه گفتمان‌های حاشیه‌ای نیز در شینما توجیه خود را از روایت‌های اخلاقی و قرائت‌های ایدئولوژیک نمی‌گیرند، آن‌ها هستند چرا که هستند و هیچ روایتی بزرگ‌تر از این برای توجیه یک گفتمان حاشیه‌ای نیست که من هستم پس هستم. تنها چیزی که برای اجرای نمایش هر یک از این گفتمان‌ها اهمیت دارد بازی زیبایی‌شناسانه‌ی نشانه‌هاست نه قضاوت‌های عقلانی و مذهبی. اگر آن قایق نجات دهنده کاغذی بود پس همه‌ی روایت‌های بزرگ هم کاغذی‌اند. عبدالرضایی در شینما به همه‌ی این روایت‌های بزرگ همچون آن روایت هگلی از دیالکتیک مثبت تاریخ با تردید نگاه می‌کند. این قایق‌های کاغذی و انسانی که هنوز جایی در اوایل دارد حتی به اندیشه‌های آدورنو هم شبیه نیست. شاید عبدالرضایی می‌خواهد با زروانیسم ایرانی خود بگوید که تاریخ هیچ‌وقت جلو نرفته همچنان که به عقب هم نرفته و تنها یک بی زمانی محض است که زندگی حقیقی انسان‌ها را در برگرفته است...
شینما در اجرای هزل‌های سیاسی‌اش نیز به نادیده گرفتن صداهای حاشیه‌ای اعتراض می‌کند چرا که سوژه‌ی روایت در شینما با تمام گسست‌ها و پراکندگی‌هایش از طرح‌های انتقادی خود سرباز نزده است و شاید همین ویژگی شینماست که برای مخاطبش قرائت‌های تازه و معاصری را به همراه می‌آورد. هزلی که شینما

در نوع خود به نظام‌های بوروکراسی و دیوان‌سالارانه‌ی معاصر دارد نیز منحصر به فرد است چرا که این هزل هم‌زمان درساختار خود زبان و تصویر اجرا می‌شود و سعی در گریز از طرح سوژه‌های بیگانه شده‌ی انسان معاصر در اوراق‌های هویت و نظام‌های بوروکراسی فعلی دارد:

"آیا حقیقت دارد؟ چی؟ ....

....

علی‌های عبدالرضایی: کی؟ ....

....

نام؟ فرقی نمی‌کند، این! ...."

_ شینمای چند ژانره حتی در استفاده از ژانرهای خود نیز از طرح گفتمان‌ها و ژانرهای حاشیه‌ای غافل نمانده است. اجرای زبان‌های فولکلور در کنار زبان‌های کوچه بازاری که حتی خود را به گونه‌ای دراماتیک نیز نمایش می‌دهند در کنار تولید بینامتنیت‌های هزل‌آمیز و ژانرهایی که شاید دیگر در غالب هیچ ژانر دیگری نگنجند و دست آخر استفاده از ژانرِ عکس به تاویل‌پذیری چند رسانه‌ای شدن و همچنین چند صدایی بودن متن شینما کمک بسیاری کرده است. استفاده از ژانر عکس که به نوبه‌ی خود شاید یکی از انواع ژانرهای حاشیه‌ای در فرهنگ رسمی ایرانی به شمار می‌رود نیز جالب توجه است. عکس همچون دیگر مظاهر و شمایل‌هایی که در فرهنگ مذهبی به مثابه‌ی شمایل‌هایی شیطانی قلم‌داد می‌شود در شینما گفتمانی قدرت‌مند می‌یابد و حتی به طرح نارسیسیسم وخودشیفتگیِ سرکوب شده‌یِ سوژه‌های اجتماعی نیز کمک می‌کند. باید اذعان کرد که جامعه‌ی ایرانی که در همه چیز، چه در معماری خانه‌ها و چه در طراحی لباس‌هایش همیشه از طرح این خودشیفتگی جلوگیری کرده از طرح فردیت حال حتی اگر این فردیت در به تصویر کشیدن چهره‌ای در عکس باشد طفره می‌رود. هر نوع خودشیفتگی زبانی ممنوع و سانسور می‌شود چرا که گفتمان غالب همیشه زبان را به مثابه‌ی ابزاری برای انتقال مفاهیم می‌خواهد چرا که شاید زبان هم حق ندارد، زبانیت خود را ببیند. زبانی که اعوجاج‌ها و سطح لخت برهنگی زبانیت خود را پنهان نمی‌کند به مثابه‌ی زبانی ویران‌گر و اهریمنی تلقی می‌شود چرا که می‌تواند به تاویل‌پذیری، سرکشی و فریبندگی بیشتر متن بیانجامد. شینما همچون روسوی نوجوانی که خودشیفتگی‌اش را با نشان دادن آلت تناسلی‌اش به زنان محلی فرانسه

بروز می‌داد، این خودشـــیفتگی رادیکال را در فرم‌های زبانی و همچنین در عکس‌های خود به نمایش می‌گذارد چرا که خودشیفتگی سر آغاز رهایی‌ست.

_ اما بگذارید دوباره به این سـخن آغازینم بازگردم که شینما تنها یک متن با اهمیت در متون معاصر ادبیات فارسی نیست، شاید بیش از همه شینما یک وضعیت است؛ وضعیتی که اتوپیای خود را نه در همگونی اگوها با یک ســوپرایگوی بزرگ (مثل همان اتوپیایی که فرهنگ‌های مذهبی در ســر می‌پرورانند)، بلکه آن را در اجرای آنچه فوکو به درســتی درهمســتان می‌نامید یافته اســت؛ درهمســتانی از زبان‌ها، گویش‌ها، ژانرها و اعتراف‌ها به این غیر ساختاری‌ترین متن معاصر در تولید چند صدایی‌اش و همچنین طفره رفتن‌هایش از هر نوع ریتم ذهنی کمک کرده است. دست کم این صداهایی بود که مرا به این متن کشاند، پس بگذارید دوباره به همان سخن آغازینم، به همان صدایی که مرا تا به این‌جا کشید و به جای من سخن گفت و من مجبور به شنیدنش بودم بازگردم، به آن صدایی که صدای حاشیه‌ای من نبود و حالا که با این سطور ننوشته می‌خواهم دوباره از آن سخن بگویم غایب است... .

خودشیفتگی حلقه‌ی مفقوده‌ی فردیت سرکوب شده‌ی جوامع شرقی است. تقریبن هیچ سوژه‌ای نیست که به خودآگاهی دست یابد مگر امکان بروز خودشیفتگی‌اش را داشته باشد. شینما اگر این خودشیفتگی را سانسور نمی‌کند تقریبن از آن اســتقبال می‌کند. در شــینما ما با زبانی روبرو هســتیم که به زبان بودن خود، خودشیفته است و شاعری که آن را آزادانه پرورانده است.

همیشه آنکه شعری می‌نویسد شعرهای دیگری را پاک می‌کند

بررسی مجموعه شعر "پاریس در رنو"

عبدالعلی دستغیب

اشعار این مجموعه به جنبشی که امروزه در غرب گسترش یافته و پسامدرنیسم نامیده می‌شود، نزدیک است. از زبان روزمره بهره می‌گیرد، تعریف‌های خلاف عادت می‌آورد، تردیدها و دلهره‌های فردی را بیان می‌کند و می‌کوشد از تحمیل معنا بر زبان دور شود و از همه مهم‌تر اینکه طرح پرسش می‌کند و این پرسش‌ها بیشتر از دانستگی نسل جوانی که در این دو دهه‌ی اخیر برآمده و با رویدادهای نامنتظره‌ای رویاروی شده برمی‌جوشد. نسل جوانی که دیگر جامعیت متمرکز را قبول ندارد، از راه‌های رفته دیگر نمی‌خواهد بگذرد و بر پر قوی امید به آینده نیز نمی‌خوابد. شاید نومید نباشد اما بسیار خسته است. گام در راه می‌گذارد چون نمی‌خواهد پذیرای شکست باشد اما می‌داند که باید باز برگردد و کار سیزیف کامو را از سر بگیرد، هر روزه سنگی را بر دوش گرفتن و فراز کوه بردن، غلطیدن سنگ از فراز کوه و از سر گرفتن کار تا فعل عبث آمده در اسطوره کهن، در جهان امروز ممثل شود.

تجربه‌ای که مجموعه شعر پاریس در رنو بازتاب می‌دهد، حاکی از خستگی، تردید، تنهایی و در برخی موارد هیچ‌انگاری و یکسونگری‌ست. چنین فراروندی بارها در سیر تاریخ انسانی پیش آمده و باز پیش خواهد آمد. نمونه‌ای از آن را در کار بعضی از شاعران خودمان در سال‌های پس از مرداد ۱۳۳۲ دیدیم که شکست و نومیدی را عمده می‌کردند. نمونه دیگر آن در آثار رمانتیک‌ها به ویژه رمانتیک‌های آلمانی منعکس شد. شرایط اجتماعی بسیار سخت بود، تضادهای موجود، جوان‌ها را سخت در پنجه خود می‌فشرد. جوان پر شور و مبتکری که در چنان جامعه‌ای می‌زیست، نابسامانی‌ها و آشوب‌ها را مشاهده می‌کرد و می‌دید که ریشه‌دارتر از

آن است که بتوان زیر و رویش کرد، ناگزیر در دنیای درون خود غرق می‌شد یا به رویاهای دیگران پناه می‌برد و در شیفتگی به این رویاها چنان پیش می‌رفت که همراه با ژرار دو نروال می‌گفت: رویاهای ما زندگانی دوم ماست!

از دیدگاه من این قسم نگرش به قضایا به‌رغم دوری ظاهری‌اش با رمانتیسیسم تا حدودی رمانتیک و حتی آرمان‌خواه است اما این آرمان‌خواهی به دلیل دشواری راه رسیدن به هدف، صورتی باژگونه به خود می‌گیرد، به خود می‌پیچد، نسبت به هر چیزی بد گمان است، به گذشته اشتیاقی ژرف دارد و حتی گاه گذشته و خاطره‌های گذشته را نیز نفی می‌کند و گمان می‌برد تاریخ و جهان و زندگانی چرخی چرخان است که بی هدف می‌چرخد. دیروز و امروز و فردا به یکسان چرخه تکرارند و دیگر نمی‌شود کاری کرد که شور و گرمای زندگی را به ما بازگرداند.

به هر چیزی که دست می‌برم
تاریک می‌شوم
و گفتی برای شعرم نمی‌ماند. (ص ۴۳)
یا:
ناگهان آن‌قدر مُردیم که دیوانه دنیا آمدیم
چه می‌دانستیم آیینه هرچه می‌بیند از یاد می‌برد. (ص ۵۱)

این تعابیر را نباید ساده یا اتفاقی شمرد و تازه این‌ها تعابیر سرراست‌تری هستند که زود معنای خود را به دانستگی خواننده می‌آورند. به هر حال اگر در جایی دودی ببینیم باید یقین داشته باشیم در آن‌جا آتشی بوده است. می‌توان حدس زد که شعر از شکست هولناکی سخن می‌گوید که ابعاد متفاوت آن را هنوز نمی‌شود برآورده کرد. مثل این است که کسی ناگهان متوجه شود از مرکز بازی به پیرامون آن پرتاب شده و این حادثه چنان سریع روی داده که متوجه چند و چون آن نشده و اکنون دارد گیج و ویج بودن و حیرت خود را گزارش می‌دهد. اما به هر حال حیرت و درد به زبان غریبی سخن می‌گوید که گاه به نامفهوم‌گویی و بریده بریده‌گویی پهلو می‌زند. این زبان صرفن از تعابیر رایج، تعابیر شعر کلاسیک و حتی اشعار نیمایی دور نمی‌شود بلکه وضع

شطح‌گویی پیدا می‌کند و جمله‌هایی می‌نویسد که روابط نحوی آن‌ها در عین تازِگی سخت آسیب دیده است و آن‌جا که آسیب ندیده باز وضعی دیریاب و دور از دانستگی دارد:

تنها دستی همیشه از پنجره‌های این بویینگ لعنتی بیرون می‌رود
ابرهای این سرزمین را می‌گیرد
و در شومینه می‌ریزد. (ص ۱۲)

تصویری که از این تعابیر ناآشنا به دانستگی می‌آید، بیشتر حالت نقیضه‌گویی و وضعی نیم شوخی نیم جدی دارد. موضوع بیان شده جدی‌ست اما سراینده آن را به شوخی برگزار می‌کند. تصویر دستی بیرون آمده از بویینگ که ابرها را گرد آورده و در شومینه می‌ریزد، به صحنه‌های کارتون‌های هنری بی شباهت نیست. تعبیرهای خلاف آمد عادت که از ویژگی‌های شعرهای پسامدرنیستی است در کتاب زیاد است.

گردانک چند عقربه می‌چرخد بر پاشنه‌ی سال‌ها پیش. (ص ۱۰)
این دری وری‌ها را به سینه‌ی جن هم نمی‌توان سنجاق کرد. (ص ۱۳)
پیاده‌روهایی که عابران را در تاکسی تف می‌کرد. (ص ۱۳)
مردی که دریا را تهِ جیبش می‌گذارد و آتش می‌گیرد. (ص ۱۵)
دستی که ماه را چون لکه‌ای سفید از لباس خواب خدا کش رفت. (ص ۱۷)
دامادِ بی دلیل آب بوده‌ام تمام آن دسته گل را من به آب داده‌ام. (ص ۱۹)
همیشه آنکه شعری می‌نویسد شعرهای دیگری را پاک می‌کند. (ص ۳۳)
دیشب زنی روی تکان شاخه‌ام هی سیب می‌ریخت. (ص ۴۲)
آب آیینه آورده‌ست تا صدای پوستم را تماشا کنم. (ص ۶۵)
دروغ از نشست زن‌های کوچه‌ای که درهایش غروی داشت، درمی‌آمد. (ص ۶۶)
مثل دریا موج موجم روی خود افتاده‌ام. (ص ۷۹)

نخستین قضاوتی که خواننده آشنا به شعر کلاسیک و حتی آشنا به اشعار اخوان و شاملو درباره این گزاره‌ها می‌تواند بکند این است که وصف حال شاعری هوشمند و گرفتار توهم است، شخصی که پرسش‌های زیاد

دارد اما پاسخ قانع کننده‌ای نمی‌شنود، روشنایی را می‌بیند اما نمی‌تواند به سوی آن برود و گاه صحنه تاریک تاریک است. گزاره‌ها پیوستگی منطقی ندارند و رویدادها طوری توصیف می‌شود که گویی در خواب یا رویا پیش آمده است. در این‌جا همه چیز از آشوب درون حکایت دارد. سراینده دچار تنهایی مفرطی است.

روی ایوان ایستاده‌ام

معماری تن تو جا مانده‌ست بر تختی گوشه‌ی اتاق. (ص ۶۰)

البته این حس تنهایی در اشعار شاعران دهه‌ی چهل به عنوان مثال در شعر فروغ فرخزاد نیز آمده بود و حتی در برخی از اشعار شاملو نیز سر و کله‌ای نشان می‌داد:

کوه‌ها با همند و تنهایند
همچو ما با همان تنهایان

همه این حس وجه غالب نبود، ولی در اشعار این شاعر گسترش یافته است. وقتی عبدالرضایی می‌نویسد: "آدمی تنهایی بزرگی‌ست" وجهی از وجوه زندگانی را در نظر ندارد، بلکه موضوعی عام را بیان می‌کند و این موضوع عام همراه است با مشکل‌هایی که جهان امروز را فرا گرفته است. مهم‌ترین مشکلی که از دیدگاه پسامدرنیسم در دانستگی ما رسوخ یافته و می‌یابد تردید، بیگانگی و از خود بیگانگی، دور شدن از هنجارهای کهن و پیدا کردن خود خویش در اثر هنری و گلاویز شدن با زبان و مفهوم‌های زیباشناختی است.

تعبیری که از جهان مدرن عرضه می‌شود بیشتر حول محور تنهایی و رویا می‌گردد. برای انسان امروز خوابی را تعبیر می‌کنند که هنوز تمام نشده و این صورتی استهزایی دارد. چراکه تعبیر رویایی که هنوز ادامه دارد، با زبان عادی یا زبان شعر و نثر کلاسیک ممکن نیست و اگر هم ممکن باشد، تصاویری‌ست بریده بریده، گسسته و آشفته و رنجبار.

دقیقن مانند خود آن رویا و خوابی که انسان هنوز در آن غوطه‌ور است. یکی از شعرهای مجموعه پاریس در رنو این بینش و نیز نگرش سراینده را بهتر نشان می‌دهد. سراینده خواننده را در این قطعه شعر وارد می‌کند؛ یعنی او را از پایگاه تماشاگر به پایگاه بازیگر منتقل می‌کند:

شما دارید شعری به نام دایره می‌خوانید
دست نگه دارید! (ص ۳۴)

با خواندن شعر خواننده مخاطب قرار می‌گیرد و به او گفته می‌شود که چنین و چنان کند. البته این مسئله در اشعار کهن هم هست که خواننده را دعوت به عمل یا فکر کردن یا شادمان بودن می‌کند، مانند این مصراع حافظ:

غنیمت دان و می خور در گلستان

اما در این شعر، شاعر خواننده را چند گام فراتر می‌برد. خواننده ناگهان حس می‌کند درون دایره‌بازی است، اما دایره مسدود است پس بازی هم مکرر خواهد بود:

از پله‌ها بریزید پایین
در همان پارک جدید پشت شهرداری
بر همان نیمکت که پدر را ادامه نداد بنشینید
به بچه‌های روی توپ‌بازی تشر بزنید. (ص ۳۵)

طنز تلخی که در بیان سراینده هست خود حکایت‌گر وضع مدرن است. به نظر می‌رسد که خرک کار در رفته و چیزهایی پیش آمده که سرشار از تناقض‌های آشکار است. از این تناقض‌ها و تضادها گذشتگان نیز آگاه بودند اما آن را درون جامعیتی بزرگ مانند وجود، روح، روح عصر فرو می‌کاستند یا آن را به سود کلیتی بزرگ از میان برمی‌داشتند، اما تضاد و تناقض مدرن را نمی‌توان حل و رفع کرد و اگر بتوان، به گفته پسامدرنیسم مستلزم از میان برداشتن آزادی فرد یا به تعبیر خودشان مستلزم تعبیر کردن رویا و خواب پیش از تمام شدن آن است. شاعرانی که به این مرحله از مدرنیسم نرسیده‌اند بدون آگاهی دقیق از مفهوم‌های جدید، آن‌ها را به کار می‌برند، بدون آن‌که در گرداب تردید و از خود بیگانگی افتاده باشند. آن‌ها حرف می‌زنند ولی حرف زدن از بحران جدید مستلزم غوطه‌وری در دریای مدرنیسم است و کسی که در این گرداب غوطه‌ور باشد، نگاه دیگری به جهان دارد و سخنش هنجارها و شیوه‌های دیگری می‌طلبد که حتی در اشعار شاملو و فروغ نیست:

از همین سطری که داری می‌شنوی
شنیده‌ام در انتهای شعری که دارم می‌نویسم
اول کمی شب می‌شود
بعد باران می‌آید
و آخر سر صدای دویدن گله اسبانی که بر شیهه‌شان باری سوار نیست
در کفش‌های من راه می‌رود. (ص ۲۵)

سراینده در سروده‌های خود نه بر اساس نظریه‌ها بلکه بر بنیاد تجربه خود حرف می‌زند، در بیشتر اشعار مدرن این دو دهه نادر است آثاری که مانند اشعار عبدالرضایی وضعیت مدرن را از درون گرفته و ترسیم کرده باشد. تفکر و فرم‌های تازه در آثار عبدالرضایی بر اثر هم‌زیستی شاعر با جهان پیرامون به وجود آمده است. در جای جای کتاب، ما با کلمه‌ها و مفهوم‌های آشنازدا و تعابیر تازه و در برخی موارد با دقت بیشتر با این فضا آشنا می‌شویم و درمی‌یابیم مفهوم‌ها و روابط تازه‌ای به روی صحنه آمده است و در پس و پشت این روابط و مفهوم‌ها ادراک یا تعبیر تازه‌ای موجود است که از درون وضعیت معاصر گرفته شده است.
این تعابیر، مفهوم‌ها و روابط آمده در اشعار مجموعه پاریس در رنو خود را در سطوری نشان می‌دهند که گاه تیر به ابهام می‌زند و همین‌جاست که من بر کار سراینده عیب می‌گیرم. مراد من این نیست که سراینده مانند شاعران کلاسیک یا نیما و اخوان شعر بگوید بلکه مرادم این است که در چهارچوب کار خود قواعد بیان، یعنی وصف تمام گفت را به تعبیر رودکی: "وصف تمام گفت ز من بایدت شنید" رعایت کند، یعنی اگر از تنهایی سخن می‌گوید طوری بگوید که من خواننده تنهایی را احساس کنم یا اگر از خودبیگانگی شعر می‌سراید، خودبیگانگی را محسوس و ملموس سازد.
عبدالرضایی در یکی از مصاحبه‌های خود می‌گوید: پی بردم یکی از بهترین تکنیک‌ها جهت سرودن برداشتن بار نشانگی از دوش کلمات است، طوری که خواننده شعر بتواند با تمرکز در اجرای نحو تازه سطر و جایگاه کلمه در آن، بدون توجه به معنای آن به دریافت تازه‌ای برسد. گاهی موسیقی واژه و گاهی شکل کلمه مثل نشانه‌های شمایلی خواننده را به تصویری ذهنی و معنایی می‌رساند که ربطی به معنای جمله ندارد. این‌ها تمهیداتی‌ست که من جهت مقابله با دیکتاتوری زبان و رسیدن به دمکراسی در متن به کار می‌گیرم.

توضیح عبدالرضایی روشن نیست، من نمی‌فهمم که زبان چگونه بی دخالت دانستگی، تصویری به دست می‌دهد؟ یا کلمه چگونه می‌تواند به تنهایی و به طور مجرد فقط به واسطه شکل و موسیقی‌اش معنا ایجاد کند؟ یا اجرای نحو تازه زبان چیست؟

پاسخ من به این پرسش‌ها این است که زبان نهاد مستقلی جدا از اندیشه، تخاطب و دانستگی آدمیان نیست، هر کلمه‌ای حتی به طور مجرد و نه فقط در شعر می‌تواند در شنونده احساس خوشایند یا ناخوشایند برانگیزد و اجرای نحو تازه زبان اگر به ابهام و بیان گنگ بینجامد، بد است و روا نیست و نخستین زیانش عاید خود شاعر می‌شود.

به‌رغم اشکالی که برشمردیم، سراینده پاریس در رنو توانسته است حضور جدی و پویای خود را با همین مجموعه و مجموعه پیشین خود در شعر دهه هفتاد، به اعتبار استعداد و دانشی که درباره مفهوم‌های مدرن دارد، اعلام کند. دید تازه او در بیشتر سطور جلوه‌گر است، اگرچه در آغاز غریب می‌نماید اما با خواندن و تعمق بیشتر آشناتر می‌شود و روشن می‌شود که سراینده تجربه‌هایی دارد و دست خالی به میدان نیامده است. برخی عبارت‌ها و سطرهای کتاب با کلمات و مفهوم‌های شکل گرفته خواننده را زود به درک معنای آن می‌رساند و نشان می‌دهد که حسی تند یا فکری تازه در شعر در کار است، مانند این مصرع‌ها:

تو که آن سوی انتهای این نامه ایستاده‌ای
فقط برایم چشم‌هایی بفرست که بگریند (ص ۲۱)

همچنین از عبارت "دستی ابرهای این سرزمین را می‌گیرد و در شومینه می‌ریزد" پیداست که سراینده به طور نامستقیم به وضعی بومی اشاره دارد و از جایی حرف می‌زند که باران برایش حیاتی‌ست اما دستی ناشناخته فرا می‌رسد و ابرها را هدر می‌دهد تا دیگر باران نبارد و زمین‌ها و دل‌ها با طراوت و تازه نشود و نیز سراینده اشارتی دارد به ایمانی که نه در دل، بلکه بر دکه‌هاست و به آسمان که به‌رغم ابرهای سیاهی که دارد شانه‌ای برای گریستن ندارد و بازی‌های لفظی که در مجموعه شعر آمده و گاه موثر است:

دو دستی دوستم بدار را می‌خواستی
افسوس که من دستی نداشتم در این بازی (ص ۳)

یا

آخرین دلخوشی ما باد بود که بر باد رفت (ص ۲۵)

یا آن‌جا که طنز تلخ سراینده گل می‌کند در هنگامه فاجعه زلزله، آنگاه که آموزگار اجازه حرکت و سخن به هیچ‌کس نمی‌دهد تا آسمان روی سقف کلاس چندم فرود می‌آید و در میان آوار و همه چیزهای فرو ریخته صدای انگشتی روی دستی که از زیر آوار بیرون می‌آید، برمی‌خیزد:

اجازه آقا!   می‌توانم   برخیزم!؟

از میان شما کدام یک خودارضایی را آموخته است؟

ماتریالیسم تاریخی، ماتریالیسم نوشتار، ماتریالیسم لزبینیسم، تمهیدی بر شینماخوانی

امین قضایی

واپسین پناهگاه شناخت بشری، خودآگاهی است. خودآگاهی یعنی آگاهی از خود در دیگری و نه، یعنی دیدن خود در دیگری و پیشاپیش ساختن خود و دیگری. طرح تفاوت خود و دیگری برای شناختن خود و دیگری که نه به شناخت خود منجر می‌شود و نه به شناخت دیگری و در نهایت آنچه باقی می‌ماند بازی آینه‌وار خود و دیگری است. خودآگاهی هگلی از همین قبیل است. اگر شناخت به سوی مطلق در حرکت است؛ یعنی آشکارگی این بازتاب آینه‌وار من و دیگری؛ یعنی حلقه سقراطی؛ یعنی دور بیهوده شناخت بشری؛ یعنی سقوطی ایکاروسی برای نظام هگلی در بر دارد. سقوطی در سرزمین ماتریالیسم تاریخی. هیچ سقوطی در کار نخواهد بود اگر توهم صعود نباشد. شناخت بشری از ابتدا نیز در ماتریالیسم تاریخی و تکامل ابزاری‌اش جای داشته است.

واپسین پناهگاه فرهنگ بشری، خودشیفتگی است. دیگر برای فرهنگ خودشیفته توهم خاستگاه اودیپی در کار نیست. فرهنگ خودشیفته یعنی شیفته شدن خود در دیگری. این بازی آینه‌واری است که ستارگان فرهنگی و توده‌های تاریک و خاموش انجام می‌دهند. بازی رسانه‌ها و توده‌ها، توده‌ها خود را در رسانه‌ها می‌بینند و رسانه‌ها در توده‌ها. جامعه، برای توده‌ها مبدل به رسانه می‌شود، تلویزیون؛ جامعه کوچولو؛ دیگر واقعیت و بخشی از وجود خود را مدیون گزارش شدن است. واقعیت رخ نمی‌دهد، بلکه این حادثه است که رخ می‌دهد. رسانه‌ها آنچه را که برای توده‌ها مهم است گزارش می‌کنند و توده‌ها نیز آنچه را که رسانه‌ها گزارش می‌کنند واقعیت می‌خوانند. واقعیت در طرح همین تفاوت ساخته می‌شود. نظام واقعیت شکل

می‌گیرد. شیفتگی دیوانه‌وار به دیگری چیزی جز شیفتگی به خود نمی‌تواند باشد. شناختی دیگر نمی‌تواند وجود داشته باشد، فرهنگی دیگر نمی‌تواند وجود داشته باشد. رسانه، ما را شیفته خودش کرده است. اما درست‌تر آن است که بگوییم رسانه ما را شیفته خودمان کرده است. مسیح اولین تصویر خدا در آینه جهان است. خودشیفتگی دیوانه‌وار بشری برای اینکه وقتی به طبیعت می‌نگرد خویشتن را ببیند. هر جای که روی کنی پدر از دسته رفته خود را می‌بینی. اما کم کم سایه‌های مرگ ما را فرا می‌گیرد. تصویرها و شمایل‌های مسیح، اراده بشری برای منجمد کردن تاریخ در کلیت خداوندگاری‌اند. یک پروژه بی‌نهایت اسپینوزایی. یک خودشیفتگی عظیم و اینک رستاخیز مسیح نیز به مانند صعود ایکاورسی، سقوطی در پی دارد. آری مسیح بازگشته است: کل تاریخ یک‌جا در کلیتی نهایی ارائه شده است. ما توانسته‌ایم پروژه مسیحیت را به پایان بریم و کل تاریخ را در نهایت در یک تصویر بزرگ ترسیم کنیم. کل جهان را. اما این هرگز آنچنان که پنداشته می‌شد با شکوه نیست. فضایی است مرگبار در فرهنگ بشری: تصویر صاف رسانه‌ای. بازگشت مسیح، ارائه کل تاریخ و جهان. اگر فرجام اودیپی شناخت بشری کوری است (کوری کانتی)، فرجام نارسیسی شناخت بشری مرگ است. رسانه و خودآگاهی؟ تناقضی وقیح. این رسانه‌ها از خودآگاهی چه در خود دارند؟ اگر بوزینه تصویر فضاحت‌بار اسطوره‌ی خاستگاه انسانی است، رسانه‌ها و شبکه‌های اطلاعاتی تصویر فضاحت‌بار خودآگاهی توده‌هاست. آری مسیح بازگشته است. رنج عضلانی مسیح در نمایش فضاحت‌بار عضله‌های آرنولدی بازگشته است. پایان و نهایت وقاحت مردانگی.

سقوط خودشیفتگی آغاز می‌شود و نوشتار فضای سایبرنتیک یعنی ماتریالیسم نوشتار به مثابه کد بر فرهنگ بشری سایه می‌افکند، مرگی نه برای جهان که برای فرهنگ.

واپسین پناهگاه مردانگی، خودارضایی است. درست در لحظه شناخت بشری، لحظه رمز گشایی کل جهان، لحظه شکوهمند فن، شناخت بشری مرگ خود را در خودآگاهی باز می‌یابد. درست در لحظه رهایی بزرگ از سرکوب، درست در لحظه آزادی میل، هتروسکسوآلیسم مرگ خود را در خودارضایی باز می‌یابد. شناخت غیر ممکن است. هتروسکسوآلیسم غیرممکن است. ابر انسان غیرممکن است. ابر انسان چیزی از آب در نیامده است جز یک ابَر مصرف‌کننده. خواستِ ناخودآگاه رها شده از قیود اجتماعی چیزی نیافته است جز خودارضایی بی پایانش، جز امکان‌ناپذیری گیزش و آشکار شدن مرگ مردانگی و سقوط پروژه گیز در ماتریالیسم لزبینیسم. گیز شکافنده، دیگر تمامی فاصله‌های چشم اندازی‌اش را از دست داده است.

سه گانه من کامل شده است. و حالا تنها کار، گورکنی است.

آشـکارگیِ مرگ شناخت بشری در خودآگاهی آنچه باقی مانده است، کندن گور آن در سرزمین ماتریالیسم تاریخی، یعنی کمونیسم است.
آشـکارگی مرگ فرهنگ مسـلط در خودشـیفتگی. تنها انچه باقی مانده اسـت، کندن گور آن در سـرزمین ماتریالیسم نوشتار یعنی فضای سایبرنتیک است.
آشـکارگی مرگ میل هتروسکسوآل مردانه در خودارضایی تنها آنچه باقی می‌ماند، کندن گور آن در سرزمین ماتریالیسم لزبینیسم یعنی عصر سایبرگ است.

دستکاری (درباره‌ی شینما)

اول از همه دو صحنه:
مردم کوچه و بازار با لباس‌های خاکسـتری، زیتونی، سـیاه و سفید، خاموش، چیزی برای اشغال کردن جایی در اتوبوس، بدون هیچ گزینشـی در رنگ لباس‌شـان، عادی، بیش از حد عادی، آن‌قدر عادی که خود عادی بودن را تعیین می‌کنند، آن‌ها هیچ انتخابی نمی‌کنند، گویی هیچ سـلیقه‌ای ندارند. سـکوت محض حتی در همهمه‌شـان، کلماتی مردمی فقط برای گذراندن. این مردم کوچه و بازار چگونه چیزی هستند؟ آن‌ها خوانده می‌شـوند: از دیدگاه بازار، از چشـم انداز یک حاجی بازاری. دقت کنید: خوانده می‌شـوند. اسطوره خوانش یهودیان حسـاب‌گر شـکل می‌گیرد. مردم کوچه و بازار چیزهایی هستند که از جلوی چشم حاجی‌بازاری رد می‌شـوند اما حاجی‌بازاری چه چیزی را می‌خواند؟ آیا این مردم را می‌شـناسد؟ ناگهان کسی از میان جمع او را سـلام می‌دهد. ناگهان از آن‌ها کسـی برای خرید چیزی نزدیک می‌شـود. مردم کوچه و بازار، نوشـتاری هستند که خداوند روزی را از طریق آن‌ها به خوانش‌گر مومن و منتظر می‌رساند. مولف_خدا، معنا_روزی را از طریق نوشتار_مردم می‌رساند. خوانش همین است. بوی گند اندیشه یهودی می‌دهد. رهایش کنید.
این دانش آموزان با کتاب‌های تاریخ خود چه می‌کنند؟ می‌خوانند؟ خیر. حفظ می‌کنند. حفظ کردن، سکوت اسـت، سـکوت ذهن با پر کردن حافظه، همان سـکوت همهمه‌آور مردم کوچه و بازار اما آن‌ها برای تصویر شـخصـیت‌های کتاب عینک و سبیل می‌کشند. ما کتاب تاریخ را نمی‌خواندیم. آن را دستکاری می‌کردیم. ما کتاب تاریخ را تاریخ نمی‌دانستیم، یک کتاب می‌دانستیم با صفحاتی حاوی مطالبی برای حفظ کردن یا از سر شوخی دستکاری کردن. صحنه‌ای از فیلم‌های تلویزیونی درباره تاریخ صدر اسلام را در نظر بگیرید، عده‌ای

به کرات از جلوی دوربین رد می‌شـوند، ناگهان یکی بالای یک منبر حاضر و آماده می‌پرد و مردم در عرض دو ثانیه دور او جمع می‌شـوند و او یکی از آن حوادث مهم تاریخی را برای مردم قرائت می‌کند. این‌جوری کارگردان از شـر سـاخت لوکیشـن‌های پرهزینه خلاص می‌شود. شاید واقعن هم همین‌طور بوده؛ شاید هیچ صـحنه پرشـکوه تاریخی وجود نداشـته؛ شـاید نوشتار تاریخِ واقعی، همین نوشتار مردم_کلماتی بوده که در سـکوتی مهلک اما نه خاموش بی‌تفاوت می‌گذشـتند و می‌گذشتند. راز موفقیت آخوندها هم در همین است که مردم را همیشـه مردم کوچه و بازارشـان می‌دانستند. تاریخ واقعی در کار نیست، فقط یک کتاب تاریخ تا شـاید نسـل جدید آن را باور کند. هیچ صـحنه تاریخی پرشـکوهی در کار نیست، حوادث تنها به همهمه‌ها می‌افزایند اما سکوتِ آن را از بین نمی‌برند.

شینما

آزادی تنها از آن هیولایی اسـت با پاهای ریزومی. شوالیه‌ها بیهوده به سراغ اژدهایان نمی‌رفتند، هر اژدهایی زنی را اسـیر کرده اسـت. و شـوالیه_قهرمان_خوانشگر باید زن را معشوقه_مدلول خود نماید. بنابراین مساله خوانش، همیشـه تعبیر زن به معشـوقه در طول روایت اسـت. چیسـت اسـطوره خوانش؟ جز فرآیند آزادی سـازی زن_ابژه و حاضر کردن آن نزد مرد_سوژه؟ جایگاه زنان زیبا همیشه باید نزد نیرومندترین خوانشگران باشـد اما مسـاله شینما هرگز اسطوره خوانش نیست. شینما نوشتاری است هیولایی. زن؟ روسپی در آغوش هیولا. ارزش روسـپی فقط در همبسـتری با اوسـت. آنچه نوشـتار شینما را باز می‌گشاید، بستری است برای دسـتکاری. این‌جا دیگر نیازی به هیچ پیامبر_خوانشـگری برای یافتن نشـانه‌ها نداریم، تنها جادوگری می‌خواهیم برای دسـتکاری. شـینما بسترهای گرم نوشتار است که در مادیت خود ظاهر می‌گردند. آنچه این تن‌نوشـته‌ها را به یکدیگر مبدل می‌کند صـرفن مکان‌شـناسی است. تنها کاری که با یک روسپی می‌توان کرد مکان‌شناسی است؛ جست‌وجو برای رختخوابی گرم و هم‌جواری، خود، همه کار خواهد کرد. واقعیت مهلک نوشتار آن است که هم‌جواری برای تولید معنا یا وانمود معنا کافی است. من در این‌جا قصد هیچ خوانشی را ندارم، تنها آنچه می‌فهمم مکان‌شناسی است.

نوشـتار بسـتر شـینماست. معنا در شینما، روسپی بستر نوشتار است. در نهایت روسپی همان کاری را انجام می‌دهد که والاترین عشـق‌های روایت متافیزیکی مردانه، از این رو شـینما تا آن‌جا که مبتنی بر ماتریالیسـم

نوشتار است، واقعیت مهلکی را آشکار می‌کند؛ هر زنی روسپی است که وانمود به عشق وزیده شدن می‌کند؛ هر متنی جریان تفاوتی است که وانمود به وجود معنا می‌کند.

آنچه برای همبستری با روسپی لازم است، مکان‌شناسی او در خیابان و روسپی خانه است. کافی است به سراغ او بروید. در مقابل، در روایت متافیزیکی مردانه، قهرمان مرد به خاطر معشوقه‌ی خود به سفری خطیر و بزرگ تن می‌دهد. نباید انتظار داشت شینما روایتی داشته باشد چون هیچ معشوقه_هدفی ندارد. معنا توسط شباهت واژگان هم‌جوار ساخته شده و دوباره در هم ریخته می‌شود. معنا بیش از هر چیزی در شینما رابطه خود را از مکان‌شناسی نوشتار اخذ می‌کند.

در شرق قرن‌هاست که توده‌ها توسط چشم‌انداز بازار روایت می‌شوند. بازارهای شرقی چشم‌انداز غالب شرق گشته است. اعراب پیوسته در بازار رفت و آمد کرده و با یکدیگر چانه می‌زنند. دقیقن همان منطقی که روزی را از سوی خداوند و تقدیر را از سوی نوشتار الهی می‌داند، معنا را از نیز از سوی مولف برمی‌شمارد؛ یعنی منطق خوانش.

موقعیت شناسنده در اسطوره خوانش؛ موقعیتی است نظاره‌گرانه و تقدیرگرا. در چنین اسطوره‌ای، هستی ما در تقدیر ما از پیش نوشته شده است و آنچه برای شناخت باقی می‌ماند خوانش چنین تقدیری‌ست. حتی امروز نیز نئولیبرالیسم اعتقاد دیرینش را به روزی‌رسانی بازار آزاد از دست نداده است؛ منطقی که نظامِ بازارِ آزادِ سرمایه داری را متعادل فرض می‌کند؛ یعنی قانون اسطوره‌ای جاودانگی تعادل عرضه و تقاضا، از همین منطق روزی رسانی حاجی‌بازاری گرفته شده است. خداوند روزی‌رسان است. در درون بازار دست‌های پنهانی و هر متنی را معنایی غایی نهفته است. شورش تاریخ علیه تقدیر در ماتریالیسم تاریخی و شورش نوشتار علیه معنا در ماتریالیسم نوشتار؛ این آن چیزی است که شینما را باید سرآغازی بر آن دانست.

شورش توده‌ها و سخن گفتن آن‌ها. شورش کلمات علیه معنا. شینما لباس‌های خاکستری را از تن کلمات بیرون می‌آورد اگر این لباس‌های خاکستری کلمات نبود هیچ روزنامه‌ای پا نمی‌گرفت.

ماتریالیسم نوشتار سه مرحله را طی کرده است:

۱. نوشتار هم‌چون روح گفتار

۲. نوشتار هم‌چون لذت تن

۳. نوشتار هم‌چون دستکاری هیولا.

قصد من در این مقاله آن است که نشان دهم شینما متنی است که می‌خواهد از تنانگی به سوی هیولاوارگی، از خوانش به سوی دستکاری و از منطق‌های متنیت به سوی منطق‌های حادمتنیت گذر کند. در مرحله اول، سه‌گانه‌ی نوشتار_تن_توده، به ترتیب توسط روح گفتار، تهذیب نفس و تقدیر الهی سرکوب می‌گردند. در دومین مرحله، نیچه؛ نوشتار را از شر پیشداوری‌های روح مولف با تبارشناسی‌اش، فروید؛ تن را از سرکوب و تهذیب نفس با ارضای میل و مارکس؛ توده‌ها را از شر تقدیرشان با ساختن تاریخ نجات می‌دهد. بدین‌سان، نوشتار از شر معنا، تن از شر سرکوب و توده‌ها از شر تقدیر رهایی می‌یابند اما مرحله سوم مرحله دستکاری است؛ دستکاری تاریخ با نوشت‌افزار ماشین حزبی انقلابی؛ دستکاری نوشتار با کد در عرصه سایبرنتیک و دستکاری سایبرگ در جنسیت. تن به هیولا–سایبرگ (مخلوقی میان انسان و ماشین)، نوشتار به کد (نوشتاری برای انسان و ماشین‌های پردازشگر) و توده به پرولتاریا (مخلوقی میان فردیت وکلیت) تبدیل می‌شود. شینما به راستی در چنین پروسه‌ای قرار می‌گیرد. نوشتاری در آغاز هزاره سوم، متنی میان متنیت و حادمتنیت، میان تن و هیولا؛ آغازی جدید برای ماتریالیسم نوشتار. شینما شورش زبان عامیانه‌ی توده‌های خاکستری در عصر سایبرگ است.

پاهای ریزومی

صفحه‌های یک کتاب به صورت خطی از پس یکدیگر می‌آیند. آن‌ها نیاز به هیچ حادمتنیتی به نام لینک ندارند. ترتیب صفحات به شمارگان کاغذ حواله می‌شود اما صفحات فضای سایبرنتیک صرفن با لینک‌ها و حاد متن‌ها به یکدیگر مرتبط می‌شوند، آن‌ها نیاز به هیچ صورت خطی ندارند. یک کلیک و یک صفحه دیگر که می‌تواند حتی خود آن صفحه باشد. هر صفحه‌ای می‌تواند به روی بی‌نهایت صفحه دیگر باز شود. صفحه (۲۴) فقط به روی صفحه (۲۵) باز نخواهد شد. هر متنی معبری است به روی صفحه، متن، و حتی کتاب و دریایی دیگر از اطلاعات، این حادمتنیت‌ها، ریزوم (ریزوم به معنای دلوزی‌اش و حتی چیزی فراتر) هستند و این ریزوم‌ها تشکیل یک شبکه اندام‌واره از متنیت را می‌دهند که می‌تواند بی پایان باشد. به قول دلوز هیچ نیازی نیست ما به بدن‌های خود محدود شویم. متنیت تشکیل یک هیولا را می‌دهد.

شینما متنی است هیولایی با ریزومه‌ایی؟

در این‌جا متن در شـــی‌وارگی‌اش ظاهر می‌شـــود؛ فلش‌ها، تکه نقاشـــی‌ها، تکه روزنامه‌ها، کلمات برجســـته، دســـت‌نوشته‌ها، خطوط معوج که متن را از جایی به جای دیگر می‌برند، درست مانند فلش‌ها و حادمتن‌های فضای سایبرنتیک.

مکان‌شناسی

تصویر و متن هر دو نوشتاراند؛ نه تصویر ارتباطی معنایی با متن دارد و نه برعکس آن، نه متن شارح تصویر اســـت و نه تصـــویر امری الحاقی به متن، هر دو نوشـــتاراند. آن‌ها توســـط پل‌های معنا به یکدیگر ملحق نمی‌شوند، آنچه هست صرفن هم‌جواری است اما این به معنای نفی یک ارتباط معنایی نیست؛ هیچ چیز نفی نمی‌شـــود، ماتریالیســـم نوشـــتار برای نفی گفتار و معنا نیســـت و اگر صرفن نفی آن باشد هرگز از بند آن رها نخواهد شـــد. ماتریالیســـم نوشـــتار، آشـــکارگی مرگ معنا اســـت؛ یعنی آشـــکارگی تفاوت‌هایی که وانمود به هســـتی‌ســـویه‌های تفاوت می‌کنند. متنی که وانمود به معنا می‌کند، ماتریالیســـمِ_نوشـــتارِ_آشـــکارگیِ_وانماییِ معناست و نه گریز از آن.

دستکاری

گویی ما در شـــینما با یک متن دســـتکاری شده، یک متن تصحیح شده و حتی خط خطی شده طرف هستیم. در شـــینما بیش از انکه با مولف ســـر و کار داشته باشیم با کسی یا چیزی طرفیم که گویی متنی را دستکاری کرده اســـت، روی آن نقاشـــی کشـــیده، خطوط تصـــاویر را روی کاغذ ادامه داده است و حتی جاهایی را پاک کرده اســـت. این فرد دیگر نه مولف بلکه یک هیولاســـت. ماشـــین‌ها هرگز خوانشـــی نمی‌کنند آن‌ها صـــرفن دستکاری می‌کنند.

چیزی همچون علی عبدالرضایی

نظریه مرگ مولف تنها به آزادی خوانش از اسطوره‌ی خود حضور مولف می‌اندیشد؛ یعنی خدا را بکشیم اما حقیقت را باقی نگاه داریم. در شـینما مولفی در کار نیسـت اما علی عبدالرضـایی همه‌جا هست اگر خداوند جسـمانی شـود، هیولایی بیش نیست. علی عبدالرضایی نه نام مولف که چیزی است شکل‌گرفته در نوشتار، چیزی که گاهی از هم جدا می شود:

"عبدالرضا را پس داده ام علی هستم"

پانوشت‌های ویروسی

همه‌جا هسـتند، همه‌جا را می‌گیرند و در همه جا تکثیر می‌شـوند. هیچ ارتباطی بین متن اصـلی و پانوشـت وجود ندارد. پانوشت می‌تواند مانند یک متن مجزا خوانده شود. پانوشت هرگز در خدمت متن اصلی نیست آنها صـرفن هم‌جوار یکدیگرند اما هیچ هم‌زیستی معنایی ندارند. پانوشت این خرد دایره‌المعارف، این حیاط خلوت حضـور مولف و اشـارات آن، در شینما حراف‌تر از متن اصلی است، دیگر مردم_کلمات در سکوت همهمه‌واری گذر نمی‌کنند، دیگر پانوشت‌های وقایع بزرگ تاریخی نیستند، دیگر یک گوشه تاریک سینما را پر نمی‌کنند. آن‌ها در شـینما سخن می‌گویند. پانوشت شینما خود یک راویت است. عامدانه و عامیانه سخن می‌گوید؛ نه پانوشـتی که سـعی می‌کند موجز باشـد و کم‌ترین فضای ممکن را اشغال کند، بلکه پانوشتی که می‌خواهد همه جا را بپوشـاند؛ یک حضـور ویروسـی. ویروس؛ نوشتاری است که خود را در همه‌جا تکثیر می‌کند.

متن‌های تخم‌گذار

لینـک‌ها، تخم‌های حادمتنیت‌اند که حاوی آدرس متن بعدی‌اند. حادمتن مانند ماده هیولایی می‌تواند تا بی‌نهایت تخم‌گذاری کند. یک لینک، حاوی آدرسـی کاملن متفاوت از خود متن اسـت. حادمتن‌ها با لینک‌ها

تولید مثل می‌کنند، وجود داشـتن برای آن‌ها یعنی مشاهده شدن. آن‌ها فقط می‌خواهند مشاهده شوند. شینما نمی‌خواهد معنا شود، فقط می‌خواهد مشاهده شود.

رد معنا_زن در اسارت نوشتار:

"درباره چپ‌ها راستی‌ها همیشه روراست نبوده‌اند.

وای زهرا

زهرا"

کلمات قصار

کلمات قصـار می‌خواهند با تغلیظ معنا و تجربه، برای یک عمر کافی باشـند. شـینما مانند یک استاد بزرگ، توصـیه و اندرز گران‌قدری به شما نخواهد گفت اما شینما می‌خواهد مانند یک کولی_شاعر سرگردان باشد، پس مطمئنن چیزهای گران‌بهایی در کوله یک کولی پیدا می‌شـود؛ دقت کنید گران‌بها نه به خاطر اختلاف ارزش آن چیز در مکان‌های مختلف (اختلاف ارزش اندیشـه و کالا میان ذهنیت من و ذهنیت تو و بازار من و بازار تو، این کارِ معلمان و تاجران است) که بیشتر به سبب موقعیت یگانه‌اش:
"آدمی هنوز جایی در همان اوایل دارد.
اگر همه از زندان فرار کنند چیزی مطمئنن نابود می‌شود."

هیولا

آن انسانی که از انسانیت‌اش (که در واقع از ارزش‌هایش) بگسلد اما همچنان در قواره یک انسان ظاهر شود، هیولاست. آن نوشتاری که از معنایش بگسلد اما همچنان در قواره جریانی از تفاوت‌ها ظاهر شود، هیولاست.

شینما هیولایی است در فرهنگ، شعری که از فرهنگش جدا شده، پس در هیات نوشتاری خشن، بازیگوشانه، بی قانون، عامیانه یا عامدانه‌عامیانه یا بهتر بگوییم زبان نفهم ظاهر می‌شود. در این‌جا زبان؛ یعنی زبان مسلط، زبانی که فهمیده می‌شـود و به کار می‌رود. همیشـه زبان مسلط است. بهترین شعر، زبان مسلط نفهمی است. بهترین انسان، هیولاست.

"ساعت" تکرار یک تسلسل

بررسی شعر "ساعت"

منصور کوشان

ناگزیرم پیش از پرداختن به متن "ساعت" اشاره‌ای هرچند کوچک داشته باشم به برداشت خود از هر متن؛ چه متن ادبی که در آن ادبیت حلول می‌یابد و چه متن ناادبی که از آن خبر یا اندیشه مستفاد می‌شود.
هر متن پیش از آنکه ما را با قرارداد نانوشته‌اش روبرو کند، متشکل از احساس و اندیشه است. احساس و اندیشه‌ای که در شکل زیباشناسی خود، درجه‌ی تأثر مخاطب خود را تعیین می‌کند. هرچه متن زیباتر باشد، بدیهی است که مخاطب را به ادراک حسیِ نوین‌تری وادار می‌کند. پس از این منظر هر متنی دارای ویژگی‌های بالقوه‌ی خود و ارزش‌های نسبی خود است. اما هنگامی که مخاطب با قرارداد نانوشته‌ی یک متن یا آفرینشگر و مخاطب روبرو می‌شود، یک دریافت زیباشناسانه‌ی از پیش یا یک تعریف و پیش‌زمینه‌ی ادراکی بر او مستولی می‌شود. متن‌ها با قرار گرفتن‌شان در زیر "ژانر"های گوناگون یا با شکل ویژه‌شان خواننده را با گونه‌های متفاوتی روبرو می‌کنند. هرگونه در خود تعریفی و در نتیجه نوعی پیشینه از احساس و اندیشه را منتقل می‌کند. نمی‌توان انتظار داشت که خواننده‌ای داستان یا شعری را بدون آگاهی‌های نسبی‌اش از این دو گونه‌ی ادبی بخواند. چنان‌که هیچ خواننده‌ای یک متن فلسفی یا نظری یا خبری را با پیش‌آگاهی‌های یکسان نمی‌خواند. هر نوع متنی با خود پیش‌آگاهی‌هایی را به خواننده تحمیل می‌کند. مطالعه‌ی یک متن خبری، بیشتر ذهن مخاطب را متوجه شرایط موجود و کنش و واکنش‌های سیاسی ـ اجتماعی روز می‌کند. یک متن فلسفی نیز تمامی آگاهی‌های از پیش خواننده را از ضمیر ناآگاهانه به ضمیر آگاهانه‌ی او می‌آورد و چه خواسته باشد و چه نخواسته باشد، در زمان خوانش، دریافت‌هایش از متن توأم با دریافت‌هایش از متن‌های پیش از آن یا

حافظه‌اش است. از همین رو هم هر خواننده، خوانش‌های گوناگون می‌یابد. هرچه وسعت و عمق آگاهی‌هایش بیشتر باشد، از متن در حال خوانش دریافت‌های بیشتر و متفاوت‌تری می‌یابد. این هماهنگی یا حتی تقابل خواننده و متن در مورد متن‌های ناادبی تنگناهای کمتری را به همراه دارد. کم هستند خوانندگانی که از یک متن خبری یا فلسفی انتظار زیبایی‌های کلامی داشته باشند. پیش‌آگاهی‌های خواننده‌ی یک متن ناادبی، بیشتر او را متوجه مفهوم یا درون‌مایه‌ها می‌کند. انتظار هیچ‌گونه پیچیدگی کلامی یا نشانه‌های عمیق ادراکی ندارد. هر کلمه یا جمله در برابرش به شئ ساده‌ای می‌ماند که اشاره مستقیم به وجه بیرونی خود دارد. کلمه‌ی "ساعت" با کلیت خود، در هر متنی بار ویژه‌ی خود را دارد. در متن خبری، اشاره‌ای است به انواع مکانیکی ساعت که گونه‌های گوناگون آن را از پیش می‌شناسد یا قرار است بشناسد، یا اشاره دارد به زمان بیرونی که در قرارداد از پیش تعیین شده‌ی میان مخاطب و نام، به یک شبانه روز تقسیم شده می‌انجامد. نه یک متن خبری یا ساده، نیتی جز این را در خود دارد نه خواننده برداشت فرامتنی یا فرامعنای ویژه‌ای از آن خواهد داشت. برداشت همین کلمه‌ی ساعت در یک متن فلسفی، برداشت مخاطب را با توجه به پیش‌آگاهی‌هایش از یک متن خبری، عمیق‌تر و متفاوت‌تر می‌کند.

ساعت بیش از آنکه اشاره‌ای به یک محصول مکانیکی و اقتصادی باشد، اشاره‌ی زمان‌اندیشی را به همراه خواهد آورد. چنان‌که در شعر فروغ فرخزاد "و ساعت چهار بار نواخت" یا شعر فدریکو گارسیا لورکا "در ساعت پنج عصر" یا شعر شاعران دیگری، ساعت از شکل بیرونی خود جدا می‌شود و ضمن حفظ مفهوم مکانیکی یا قاعده‌مند خود که اشاره به زمان ساده دارد، مفاهیم دیگری از زمان را به خواننده منتقل می‌کند.

مرادم از اشاره به این اصل‌های ساده، از این رو است که نشان بدهم در هیچ یک از متن‌های ناادبی، قرار نیست خواننده از راه زیبایی و احساس، دریافتی ویژه داشته باشد. در تمام متن‌های ناادبی، مخاطب مستقیم با محتوا روبرو است. نه شکل زبان و نه شکل متن یا در نهایت نه ساختار اجزای متن و نه ساختار کل متن، هیچ‌کدام بر مخاطب تأثیری ژرف یا ویژه نخواهند گذاشت، چراکه در اساس چنین هدفی در متن دنبال نشده است. اما مخاطب یک متن ادبی، بر مبنای پیش‌آگاهی‌هایش، خود را آماده می‌کند تا نخست با زیباییِ کلام، در جزء و در کل، بعد با احساس‌های ژرف با متن در پیش رو ارتباط برقرار کند و اندیشه‌ی مستتر در آن را دریابد. بدیهی است برای این زیبایی کلام یا این احساس ژرف با همه‌ی پیش‌آگاهی‌ها یا تعریف‌ها، هیچ قاعده و قانونی وجود ندارد. هر متن ادبی با توجه به ویژگی‌هایش، می‌تواند از زیبایی و احساس ژرف تعریف خاص خود را ارائه بدهد.

آنچه مهم به نظر می‌رسد، ضرورت این زیبایی و احساس در یک متن ادبی است. نمی‌توان متنی را که فاقد این دو اصل نخستین است، به معنا و مفهومی که مراد ما در این‌جا است (شعر، داستان، رمان، نمایشنامه) متن ادبی نامید. در این بحث، متن‌های مانند افسانه، نظم، حکایت، قصه، روایت با توجه به این که اغلب از "ادبیت" تهی هستند، ساختار (محتوا و صورت در هم تنیده) آن‌ها نقش مهمی در ارائه‌ی پیام آن‌ها ندارد، مورد نظر نیست. از سوی دیگر هر متن ما را به متن‌ها یا عناصر شناخته شده‌ی بیرون از خود هدایت می‌کند. به زبان دیگر برای دریافت هر متن، ما ناگزیر یک یا چند شیوه‌ی شناخت متن را در نظر می‌گیریم که متن ما را به سوی آن هدایت می‌کند، چنان‌که ممکن است متنی ما را وادار به نشانه‌شناسی کند. با دریافت هر عنصر شاخص در متن به سوی یک عنصر بیرونی، چه عنصر ذهنی و چه عنصر عینی، جذب می‌شویم. چنان‌که متن "ساعت" ممکن است ما را به سوی تحلیلی نمادگرایانه ببرد یا تحلیلی روانشناسانه یا یکی از شیوه‌های شناخته شده‌ی نظری، که هر کدام تأویل ویژه‌ی خود را باعث می‌شوند. از این رو با خواندن و بازخواندن هر متن ادبی، کوشش متن برای جای گرفتن در یکی از نظریه‌های شناخته شده، یا ساخت یک نظریه‌ی جدید مشخص می‌شود. در این تشخص، نگاه غالب بر متن شکل می‌گیرد. زیباشناسی و معناشاسی متن نمود می‌یابد و بازنگری به عناصر و نهایت ساختار آن، در این چهارچوب جایگاه ویژه‌ی خود را در هاله‌ای از احساس و اندیشه نشان می‌دهند.

متن "ساعت" ما را با دو پیش‌آگاهی روبرو می‌کند. نخست شکل بیرونیِ آن و دوم پیام فرستنده یا نویسنده‌ی آن. هر دو پیام به ما یادآوری می‌کنند که متن در زیر گونه‌ی ادبی شعر قرار می‌گیرد. بنابراین ما نه تنها در ارتباط نخست انتظار دریافت خبر یا اندیشه‌ای را نداریم، که همه‌ی ادراکات‌مان آماده‌ی دریافت زیبایی و احساس می‌شوند. خواسته یا ناخواسته وجود ما آماده‌ی لذت بردن از متنی می‌شود که در پیش روی‌مان قرار گرفته است. انتظار داریم هر کلمه در شئ‌شدگی خود، از راه زیبایی و احساس ما را به فراسوی معناهای شناخته شده هدایت کند. متن را می‌خوانیم؛ در قرائت نخست، فاقد زیبایی‌های پیش‌آگاهی‌مان از شعر است. متن اجازه نمی‌دهد خوانش ساده‌ای از آن داشته باشیم. اگر خواننده‌ی حرفه‌ای باشیم و بخواهیم با هر متن ادبی برابر با پیش‌آگاهی‌هایش، ارتباط لازم را برقرار کنیم، (یا به شکل ویژه‌اش عزیزی خواسته باشد که یادداشتی بنویسی، چنان که پرهام از من خواسته است) با توجه به شکست ساختار تصویری یا جمله‌ایِ آن، آن را دوباره می‌خوانیم. در واقع شکل کلامی ساعت، سبب بازخوانی‌مان می‌شود. ناگزیریم که چرایی شکل "و تنهایی که صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرد نمی‌میرد" را دریابیم. دو فعل "می‌گیرد" و "نمی‌میرد" در ساختار

ویژه‌ی سطر نخست به ما یادآوری می‌کند که کلمه‌هایی حذف شده‌اند. کلمه‌های که انتقال آن‌ها به متن به عهده‌ی خواننده گذاشته شده است. برای اینکه این کلمه‌های حذف شده را دریابیم، سطر بعدی را می‌خوانیم. سطر دوم نیز ما را به سوی سطرهای بعدی هدایت می‌کند. با خوانش دوم متن، چند عنصر شاخص می‌شود. با چند عنصر عینی و یک عنصر ذهنی درگیر می‌شویم. درمی‌یابیم کلیت پیش رو ساعتی است با دو عنصر فعال گویا، یعنی عقربه‌های کوچک و بزرگ و یک عنصر بیرونی که حاکم بر کلیت ساعت به عنوان یک شئ مکانیکی است. زمان نیز عنصری است ذهنی و بیرونی که حاکم بر حرکت بطئی یا زندگی نازنده و نامیرای عقربه‌ها است. در روایت سطحی و خطی یا ساده‌ی متن، عقربه‌های کوچک و بزرگ، جایگزین بیان دو موجود سخنگو می‌شوند. می‌کوشند مضمونی ازلی ابدی را بازگو کنند. زندگی یک تسلسل نامیرا است. همه چیز تکرار است و سوگواریی این تکرار در این است که از سکون خود بیرون نمی‌آید. حرکت عقربه‌ها یا زندگی قاعده‌مند روزمره‌ای که بر اساس ثانیه‌ها و دقیقه‌ها و نهایت ساعت شکل می‌گیرد، هیچ بلوغ، رشد، تعالی یا دگرگونی را به همراه نخواهند داشت.

"در هر سه ساعتی که روی تو من می‌افتیم
خدا خدا می‌کنم
باطری روی دست ما باد و ما باطل
که من توی تو روی من تو در تو
تو هر توهای جهان منی"

عنصرهای شاخص به‌رغم دریافت یگانگی‌شان از طریق دقیقه‌های عقربه‌ی بزرگ که توهای عقربه‌های کوچک است یا سازنده‌ی آن، سیزیف‌وار بر محور خود می‌چرخند. با همه‌ی هراس‌ها و نگرانی‌ها از بازماندن، مردن یا ناتوان شدن، تماس‌ها، باز خالی از زایش یا آفرینش است. موقعیت‌ها ناکارا هستند و نقشی در سرنوشت عقربه‌ها ندارند. روی دیوار یا روی میز یا هر جای دیگر، هر تماس یا هر تلاش، بی حاصل است.

عقربه‌ها بر میز کار می‌کردیم
گیج می‌خوردیم

من کوچک‌ترم تکان نمی‌خوردم
و روی سنگین راه می‌بردم
سر آخر سر دیوار که آونگ دارمان زد
دنبال تو من باز بوده‌ام

از آغاز عقربه‌ی کوچک که در حرکت ناتوان‌تر است و کندتر حرکت می‌کند، مفهوم غنی‌تری را در خود دارد و عقربه‌ی بزرگ که سرعت بیشتری دارد، از بیان کمی یا کیفی کمتری برخوردار است. در این تلاش بزرگ و کوچک (با توجه به حرکت کامل عقربه‌ی بزرگ به نشانه‌ی یک حرکت مقطعی عقربه‌ی کوچک)، عنصر برنده و پویا زمان بیرون از اختیار عقربه‌ها است. زمانی که با حضور خود به حرکت‌ها مفهوم‌ها را منتقل می‌کند. زمانی که نهایت، به‌رغم تالش‌ها "عقب"ماندگی و "جلو"زدگی حاکم بر سرنوشت الیزال عقربه‌ها است، مگر که بپذیرند از این دور تسلسل خارج شوند. امری که با شکل موجود در متن ممکن نیست و جز "رو کم"کنی برای عنصرها، حاصلی نخواهد داشت. چراکه متن فاقد ارجاع به خود و یا "چیزی" بیرون از خود است.

متن "ساعت" روایت ساده‌ای است از یک کنش فیزیکی که جایگزین کنش فیزیکی یا ذهنی دیگری جز خود نمی‌شود. جایگزینی عقربه‌ها، تنها به دلیل سخنگو بودن‌شان و یا داشتن لحظه‌های زنده‌ای که ممکن است خواننده را به خود و یا هر انسانی ـ فرض دو عاشق - حوالت بدهد، یک برداشت ساده است. کنش متن که ناشی از کنش سه عنصر فعال در آن است، کنش نوینی را در مخاطب ایجاد نمی‌کند که بتواند نشانه‌های آن را در متن بیابد. چراکه متن از نقطه‌ای آغاز می‌شود و تا نقطه‌ی بر همان محور آغازینش حرکت می‌کند.

حرکت طولی، درون‌مایه‌ی او را بی ارتباط با ساختار خود کرده است. سطرها یا حرکت‌ها در هیچ جا ارجاع به خود یا سطرهای دیگر نیستند. نمی‌توان رابطه‌ای منسجم و محکم نامکانیکی یا خبری میان سطر نخستین یا میانی یا پایانی برقرار کرد. حتی گردش‌های مکرر عقربه‌ها که متن سوار بر مفهوم آن آغاز شده است یا گیجیِ عقربه‌ها که متن به صراحت به آن اشاره می‌کند، در ساختار درونی متن کارکردی نمی‌یابد. صورت بیرونی و درونی متن هیچ‌کدام از شکل‌های هندسه‌ای یا فضایی را جز پاره‌خط نشان نمی‌دهند. تنها عنصر تکرار شده "ساعت" از آغاز تا پایان با همان مفهوم بیرون از متن باقی می‌ماند. هیچ هجایی تشخص ویژه نمی‌یابد. ما را به خود یا به عنصری در متن یا بیرون از متن حوالت نمی‌دهد. هیچ جا هم نشانی از این پایداری

وجود ندارد. متن به ما نمی‌گوید که آگاهانه یا ناآگاهانه بر این ساحت قرار گرفته است که با یگانگی خود، خود را به کل پیوند بزند.

شیوه‌ی بیان متن در همان خوانش نخست، ما را با یک متن آشنازدایانه روبرو می‌کند. اما خوانش‌های بعد نشان می‌دهند که حتی در این نوع بیان هم تنها از شالوده‌فکنی جمله یا ساختار نحوی بیان بهره برده است. تکرار، بازگشت به مبدا، بازگشت به درون، بازنگری از دیدگاه‌های گوناگون، به ویژه کنش جنسی که تا حدودی در متن شکل می‌گیرد و... در آن شکل ویژه‌ی خود را نیافته‌اند. در نهایت به نظر می‌رسد متن موجود "ساعت" با اینکه تا حدودی مخاطب خود را از عادت و دریافت‌های کهن یا پیشین فراتر می‌برد و به او ادراک حسی تازه‌ای می‌دهد، باز نمی‌تواند آن ژرفای الزم را در خواننده ایجاد کند. عنصر زیبایی، بدیهی است هر شکل زبان می‌تواند نهایت به زیبایی ویژه‌ی خود برسد و احساس مانع از این دریافت می‌شود. سطرها نه ضرب‌آهنگ چکشی دارند و نه ضرب‌آهنگ یکسانِ دیگری. ساختار خطی متن در خود گونه‌ای ضرب‌آهنگ "ساعتی" را جست‌وجو می‌کند. مخاطب با خواندن یا شنیدن کلمه‌ی ساعت، با توجه به پیش‌آگاهی‌اش، ذهنیتی از ریتم ساعت پیدا می‌کند. آهنگ تیک‌تاک یا هر ریتم شناخته شده‌ی دیگری از ساعت، ذهن مخاطب را از پیش اشغال می‌کند و متن ناگزیر است که یا همان را ادامه بدهد و یا جایگزینی شایسته داشته باشد. متن "ساعت" ناتوان از این جایگزینی است.

آهنگ سطر نخست پیش‌آهنگ هیچ ریتمی نیست. نه متن با فاصله‌های قراردادی این ناهماهنگی موسیقیایی میان سطرها را هشدار می‌دهد و نه در شکل بی فاصله‌اش، بازگشتی به آن دارد. متن در شکل روایتی، خطی و مکانیکی خود از یک عنصر به عادت درآمده بسیار موفق است. اما در بازگشت‌ها، چنان‌که باز ساختار مفهوم ساعت یا تلاش خود، متن، این را ما یادآور می‌شود، ناموفق است. رابطه‌ی میان بسیاری از سطرها از نظر ساختار یا شکل بیان با هم هماهنگ نیستند.

بزرگ‌تری که دور تند می‌چرخید تو بودی/ /گیج می‌خوردیم/ /خدا خدا می‌کنم/ /منی که پیش از پس از تو با تو بوده‌ام/ و سطرهایی دیگر از این دست که ساختاری ساده و متفاوت با بیشتر سطرهای متن دارند. حتی استفاده از شکل فعل، که با توجه به درون‌مایه‌ی متن و دو عنصر شاخص متحرکِ آن، جذاب است، باز متفاوت است. نمی‌توان یک ساختار منسجم و ثابتی را برای دریافت یک یا چند تأویل از آن استخراج کرد. فعل مشترک عقربه‌ها، که اشتراک آن‌ها را نشان می‌دهد، تنها دوبار به کار رفته است:

عقربه‌ها بر میز کار می‌کردیم/ در هر ساعتی که روی تو من می‌افتیم

چنان‌که بافت جدید سطرها، استفاده‌ی مناسب از جابجایی‌ها یا حرف‌های اضافه، در همه جا یکسان یا قاعده‌مند خود متن نیستند:

در حال تازه جهان از تازه .../ /من از کوچک‌ترم تکان.../ /و روی سنگین.../ و...

شاید همین کاستی‌ها مانع از آن می‌شوند که خواننده بتواند سطرهای نانوشته‌ی متن را بیافریند و سپیدی‌های میان کلمه‌ها و سطرها را پر کند و حافظه‌ای فعال از متن "ساعت" داشته باشد.

جامعه‌خوانی

بررسی مجموعه شعر "جامعه"

تیرداد نصری

از "نه! تو آدم نمی‌شوی" در متن تثلیث تا "نه! تو شاعر بشو نیستی پسرا!" در همان کتاب جامعه، خود مرجعیت فرهنگی در محاصره دو حلقه‌ی زبانی متفاوت که هم‌زمان در فرافکنی فرهنگی همین خود مرجعیت با هم شراکت دارند، گیر افتاده.

این حلقه‌ی دوم زبانی همانا زبان فرهنگی ـ ادبی آن قشری‌ست که با متن، متن شاعرانه و خلاقیت ادبی سر و کار دارند. یا خواننده‌ای خلاقند یا شاعر و مولف که فرافکنی‌اش ترکیبی‌ست از آری و خیر. نمی‌داند به چه کاری مشغول است ولی در عین حال در جست‌وجوی نقدی محرک است. نیت شراکت در خلق جهان نداشته با شرکت موثرتر در خلق جهانِ خلاقیت‌های ادبی به مکالمه با زبان می‌پردازد، تو را لخت می‌کند تا به‌زعم خود لباسی متناسب‌تر بپوشاندت، یک تقریبن خیر ـ مرجع است و عناصر زبانی‌اش از هیچ دستورِ زبانی دستور نمی‌گیرد.

"نه! تو آدم بشو نیستی پسرا!" ابعاد زبانی‌اش حلقه‌های سازمان‌یافته دولتی، شبه دولتی، مسلح و شبه مسلح، بودجه‌پذیر یا ناپذیر، دفتر و دستک‌دار یا بدون آن و بالاخره نه تنها خیر ـ مرجع را بلکه همه و همگان را در محاصره دارد و خلاصه کلام اینکه "نه! تو آدم بشو نیستی" نشانه‌های زبانی‌اش پیش از اینکه از حال و آینده بیاید با باری حسی که آشناست، از گذشته می‌آید: آدم، حوا، سیب، بهشت، مار... و به دنبال آن هابیل، قابیل، کلاغ و تکه سنگ سخت و... که ادغام آن بار حسی و این عناصر زبانی، طرح عظیم یک شر ـ عرفان را پی می‌ریزند. از ابتدای جاده هم شر ـ عرفان پا به پای همه جوامع کوچک و بزرگ به راه افتاده در تاریخ آمده.

فرافکنی فرهنگی این شر ـ عرفان همان تهی کردن همه است از همه چیز. به هیچ لباسی اعتقاد ندارد و کون برهنه و شرمسار کردن تو از تو مهم‌ترین هدف این فرافکنی‌ست چراکه نیازی ندارد تو را همراه خود داشته باشد بلکه می‌خواهد گیجت کند تا خود به تنهایی برود.

از شر ـ عرفانِ "آدم نیستی / آدم بشو" که به عنوان پیش‌شرطی برای هر مکالمه، پیش‌تر از هر گزاره‌ای می‌آید تا "هان! ای گناهکار ازلی ـ ابدی" فاصله چندان نیست و اگر بعد از همه این‌ها بپرسید که گزاره اصلی به کجا رفت؟ شر ـ عرفان پاسخی نمی‌دهد که هیچ، فورن روی دوم سکه را به شما نشان می‌دهد که همانا روی اول سکه هم هست: حس گناهکاری ازلی و حس تبه کار از شکم مادر زاده شدن.

شر ـ عرفان برای اثبات جریان سیال فی‌ما بین "آدم نشدن" و "حیوانیت" بیشتر از چند دقیقه وقت خرج نمی‌کند. از این‌جا به بعد، این لباس بهتر پوشاندن تنِ حیوان نیست که مسئله‌ست بلکه هنر تهیه پارچه‌های متناسب، تدارک خیاط‌خانه خوب، تهیه وسایل دوخت و دوز مدرن است که لابد این‌ها خود روی هم رفته هنری‌ست با التزام به برنامه‌ریزی. مسئله ضد هنر، یافتن آسان‌ترین وسیله و البته ارزان‌ترینِ آن است، چوب! و خودِ زبان نیز در صرف عامیانه‌اش پیش از این‌ها اعلام کرده که حیوان را فقط به ضربِ چوب می‌توان آدم ساخت. این است که شعر دهه هفتاد به طرز شگفت‌آوری به مرجع اول زبان یعنی مادر مراجعه می‌کند که در عین حال مرجع خلاقیتِ فرهنگی نیز هست. این شعرها اغلب درباره مادر ـ زبان است.

پس این کنش زبانی ـ فرهنگی از این‌جا به بعد هم کنشی فرهنگی‌ست و هم سیاسی ـ تاریخی: یک دفاع از خود ناخودآگاه ادبی معاصر.

شعر دهه هفتاد، در ناخودآگاه خود، هرچند در موضعی دفاعی اما کاملن فرهنگی ـ اجتماعی‌ست و گستردگی حضور آن در ادبیات (مثلن بیژن نجدی در داستان کوتاه) به وضوح نشان می‌دهد که در ساختمان اصلی خود یک نقاد ـ مرجع است و چرا نه؟

از همان لحظه که شر ـ عرفان می‌کوشد ثابت کند تو بی ریشه و بی فرهنگی (دو فرهنگه یا چندفرهنگه بودن برای او نه یک امتیاز مثبت، بلکه یک مرکز فساد فرهنگی‌ست) هم‌زمان می‌کوشد اثبات کند که ضد فرهنگ نیز هستی و من و تو می‌دانیم که از ضد فرهنگ شدن تا تنبیه فاصله‌ای نیست:

عجب کلنجار بی‌خودی دارەام با خودم   که آدم بشوم؟
زور است مگر؟   نمی‌شود

(جامعه ص ۲۳)

مهرداد فلاح مجموعه شعر "از خودم" را با یاد پدر پیشکش مادر کرده‌ست.

جلیل قیصری در مجموعه "من و جهان در یک پیراهن" در شعر "باور" پدر و مادر را شعر می‌کند. پگاه احمدی در مجموعه "روی سل پایانی" مضامینی متنوع از مادر دارد. علی شهسواری در "گرگ‌ها به رستوران نمی‌روند" شعر "آ مثل آه" را پیشکش مادر می‌کند مهدی حسین‌زاده در مجموعه "این مرگ کوچک هنوز کشتن بلد نیست" شعر "هنگامی که زن می‌گرید" را به مادرش تقدیم می‌کند و...

مجموعه شعر "جامعه" با هفت شعر و یک تثلیث‌نامه، شورش‌وارانه دارای فرم و محتواست. دامنه‌ی اغتشاشِ این شورش از سویی به کتاب قبلی عبدالرضایی (فی‌البداهه) و از طرفی به مجموعه بعدی او (شینما) می‌رسد. (فی‌البداهه رویکردی خلاق به تکنیک و فرم دارد و شینما به محتوا وجوهِ دیگر می‌دهد.)

عبدالرضایی در این هر سه کتاب، بدعت خوش‌آهنگ زبان شاعرانه به ویژه آن‌جا که برای نخستین بار، زبانِ روایت را در شعر جدید فارسی به اجرا درآورده، نه تنها روایت‌گری در شعر جدید را متولد کرده بلکه محتوای شعر را نیز رشد داده. جا افتادگیِ غنا و محتوای شاعرانه عمومن کندتر از صورت‌بندی‌ها به عمل می‌آید: نیما در بیست سال اول شاعری‌اش یک فرمالیست جست‌وجوگر بود و همچنین شاملو و فروغ حداقل در نخستین دهه عمرِ شاعری‌شان درخشش چندانی نداشتند (رمبو یک استثناءست.)

عبدالرضایی با توجه و تاکیدِ ویژه بر طرح محتوای تازه، به فرم روایت‌گری به عنوان شاخه‌ی جدیدی در شعر فارسی آبرو و میدانی تازه داد: خلق و جا انداختن فرمِ روایت‌گری در کنار فرم توصیفی و فرم خطابی، یک ارزش افزوده در مجموع تکنیک‌های اصلی زبان شعر در ایران شد. وی هم خلق کرد هم نافی ارزش فرم توصیفی شد. فقط انتشار کتاب‌های بعدی عبدالرضایی می‌توانند به سمت و سویی اشاره کنند که ما معمولن به سمت آن سر می‌چرخانیم. آیا دنباله تقویمی این فرم جدید شعری در آثار بعدیِ وی به پایان می‌رسد یا...؟ شاید بعدها در همین حوزه‌ی جدید از فرم باقی بماند و یا از آن خارج شود، این‌ها نکاتِ واقعیِ یک تقویم‌نگاریِ فرم‌های بنیانی نیست بلکه نکته‌ی مهم در واقع همان ابداع و ابلاغِ آن با اجرا و نمونه دادن‌های متعدد و همانا تولید "ارزش افزوده"ی تکنیکی‌ست.

شورش‌گری در فرم و زایش زبانی جدید اگر با شورش‌گری در محتوا همراه نباشد، چه ارزشی دارد؟ توجه همه جانبه به خلاقیت شعری‌ست که به کتاب جامعه تشخصی تاریخی می‌دهد. در این کتاب، شعر بلند جامعه،

شعر ضمایر است و محدوده‌ی اصلیِ تکنیک چندلایه‌ایِ شعر، هم ضمایر ساده دستور زبان فارسیِ ساده و سلیس را دربر می‌گیرد و هم چند ضمیر ادبی در طول متن را که البته جنبه‌ی روایی شعر، به عنوان تکنیک بدیع عبدالرضایی کمتر مشهود است و تکنیک خطابی در آن جایی ندارد. شعری بلند با صورت‌بندی ضمایر. شر ـ عرفان پیش از آنکه در تثلیث، متن انتهای جامعه حکم صادر کند "تو آدم بشو نیستی پسر!" حضور خود را در همان شعر اول مجموعه با طرح تک‌گوییِ درونیِ ضمیرِ "من" اعلام می‌کند:

عجب کلنجار بی‌خودی دارەام با خودم   که آدم بشوم؟
زور است مگر؟   نمی‌شوم!
(جامعه ص ۲۳)

زور و زورمداری (و تخالف با زور و زورمداری) آن‌جا که حلقه‌ی سامان یافته‌ی شر ـ عرفان محاصره‌گر و تربیت کننده‌ی اذهانِ حیوانی و آدم نشده‌ست! عمده‌ترین شیوه روانکاوی اجتماعی‌اش و به تبع آن ـ به واسطه سرشتِ این شیوه‌ی روانکاوی ـ روان‌درمانِ اجتماعی آن نیز شیوه شناخته شده‌ای‌ست: شما را به چیزی متهم می‌کنند... و شر از همین جا آغاز می‌شود!
در آسیب درمانی اجتماعیِ ماقبل مدرن "شما" به چیزی متهم نمی‌شوید... فقط "عقوبت" شما کافی‌ست و شر از همین جا آغاز می‌شود. در آسیب درمانی اجتماعی مدرن شما به چیزی متهم می‌شوید و "عقوبت" همزادِ "تهمت" است و شر از همین جا آغاز می‌شود.
در آسیب درمانی اجتماعی پست‌مدرن "شما" را به بهشت و اجر اخروی میهمان می‌کنند و هم‌زمان با آن "شما" را به چیزی متهم می‌کنند و چون هیچ‌گاه و هیچ‌وقت، هیچ متهمی جایی در بهشت ندارد و سهمی از اجر اخروی نمی‌برد، از این لحظه به بعد نه بخاطر اتهام شما بلکه به خاطر صرف نظر کردن از بهشت و دست شستن از اجر اخروی تنبیه می‌شوید و چون جهنم و تنبیه، برادران همزادند، جهنم را به شما، روی همین زمین تقدیم می‌کنند و شر از همین جا آغاز می‌شود. در پست‌مدرن، جهنم و شرٍّ عظیم با هم می‌آیند، در چنین جابجایی وسیع و دامنگیری است که به واسطه حضور بهشت و آخرت، زبان عرفانی می‌شود و شرّ به شرّ ـ عرفان می‌رسد. "منِ" راویِ جامعه هم کتمان نمی‌کند که خلافی در او هست اما زبانِ شعر در حلقه و محاصره "آن‌ها"ست و این خود تامل برانگیز است.

آن‌ها

فریاد می‌زنند که دیوانه‌ام   کتمان نمی‌کنم   هستم!

و هر اندازه بیشتر به حالات و به عناصرِ این حلقه‌ی متهم‌ساز و کیفررسانِ شر ـ عرفان که نزدیک‌تر شویم، حالات و سَکناتِ بیشتری کشف می‌شوند.

آن‌ها

از شما می‌خواهند   دنبال‌شان بروید
نمی‌گویند کجا؟

و واژگان آنگاه که در اختیارِ شر ـ عرفان قرار می‌گیرد (آن‌ها) ماهیتِ شرّ خود را بهتر معرفی می‌کنند.

جنگ داریم   با کی؟
پی درگیری راه می‌رویم
و اگر جنگ تمام شود دوباره خلقش می‌کنیم   از چی؟
همیشه آماده‌ی دفاع   هنوز در فکر حمله‌ایم
هر لحظه داریم...   تا کی؟

نمی‌توان به جست‌وجوی ایراد در زبان ادبی پرداخت چراکه قدرت بدعت‌گزارانه‌ی واژگان خود نیز به ناسزا و فحش می‌روند.

بزدل‌ها!   مثل دری باز می‌شدند و باز می‌کردند درِ گوری را

و همچنین تفکر در حلقه‌ی وسیع شر ـ عرفان جایگاهی ندارد.

آن‌ها
وقتی سوار طیاره می‌شوند
به قایق‌های کوچک فکر می‌کنند
فکری برای "چه باید کرد" ندارند
از "چه دارند می‌کنند" می‌گویند

محاصره شدن یا محاصره کردن فقط منشی جغرافیایی ندارد که البته کم و بیش، محاصره و جغرافیا با هم می‌آیند: در ماقبل مدرن فقط جغرافیا و قلمرو جغرافیایی برای محاصره کردن اهمیت داشت، مهم منابع موجود در یک جغرافیا بود و هم او سامان دهنده‌ی محاصره می‌شد و از همین جا بود که عدالتِ ماقبل مدرن جهت عقوبت دادن به شما نیازی به متهم کردن‌تان نداشت. نیاز به منابع در هر جغرافیایی کافی بود تا "شما" حذف شود (معمولن از طریق سر یا...)

در عدالتِ مدرن هم جغرافیا و هم منبع انسانی "شما"، هر دو با هم جهانی شرآلود بنیان نهادند که از سویی جغرافیای شما را تکه به تکه، گله به گله و کشتی به کشتی می‌بردند و هم خودِ شما را با انتقال و سکنا در جغرافیاهای بالکل بیگانه و غریب عقوبت می‌دادند. در عدالت پست‌مدرنیستی، جغرافیا و محاصره آن از اهمیت افتاد و فقط محاصره‌ی شما اهمیت پیدا کرد تا از مغز و بازوی‌تان چه محصولی برای کدام کمپانی بیرون بیاید. اقتصاد سیاسی با واژه "کارِ ارزان" از شما نام می‌برد و همین‌جاست که شر بدل به شر ـ عرفان می‌شود چراکه اتهام شما هم لطیف‌تر شده است: درست است که "شما" را به خلافی متهم کرده‌اند ولی عقوبت شما به خاطر خلاف شما نیست بلکه به خاطر چشم‌پوشی از آخرت است که عقوبت‌تان لازم‌الاجرا می‌شود وگرنه خلاف کردن آنقدر عادی‌ست که...

منشِ تاریخی ـ جغرافیاییِ محاصره کردن و محاصره شدن، همواره با یکی یا چند ضمیر مفرد و جمع ساده دستور زبان همراهند ـ در شعر بلند جامعه ضمیر مفرد "من" بیان این منش را در دستور کار خود دارد به خصوص اگر اعتراف کند که هنوز سر به هواست.

ـ گیجم!   مسئول آنچه می‌نویسم نیستم
یا

ـ افعال کلماتم را گمراه کرده‌اند

که

من شاعر تناقض‌های بزرگم

که

ـ باید عبور کنم از ممنوع

که

ـ دوباره مجبورم در شهری که تابلوی "برخلافِ همه ممنوع" دارد خلاف کنم

چنین شهری دیگر آن شهر زیبا و ساده‌ی محصول ریاضیات نیست، هرچند شهر ـ اتوپیا، مدینه فاضله‌ای بود که از یونان باستان نسل به نسل، قرن به قرن، هزاره به هزاره دروازه گشوده‌ای داشت رو به تمام نسل‌ها و قرن‌ها تا خستگی از گرده وا نهند و بر سفره‌ای بنشینند که از چهار عمل اصلی ریاضی این سفره، محصول عمل تقسیم، این دوست داشتنی‌ترین عمل ریاضی موجود در جهان بود.

در چنین شهری سینمای فردین تقسیم می‌شود، نان تقسیم می‌شود، پپسی کولا و شربت سیاه سرفه تقسیم می‌شود، باغ ملی تقسیم می‌شود...

اما شر ـ عرفان شهری واقعی ساخته‌ست که اگرچه بر سر نامگذاری این شهر میان شاعران مختلف اختلاف سلیقه شاعرانه هست ولی در مورد واقعی بودن دیوارها و خیابان‌ها و میدان‌ها و حتی در مورد واقعی بودن قاتلین آن، همه و حدت نظر دارند.

شهری که با زبان عبدالرضایی، تابلوی "برخلاف همه ممنوع" را در جای جای خیابان‌های اصلی آن کاشته‌اند و طنز خواهد بود اگر این تابلو را در انتهای کوچه‌ای بن‌بست هم کاشته باشند که حیرت خواهم کرد و مثل عبدالرضایی آه خواهم کشید که "گمان نکنم حرف حساب در کار باشد."

در شعر بلند جامعه هرگاه ضمیر من محتوای خود را وا می‌نهد و به طرف ضمیر ما می‌رود و در آن حل می‌شود زبانی که صرف می‌کند زبان محاصره‌شدگان است:

ما زندگی نمی‌کنیم

با فاجعه بازی می‌کنیم

درونِ ما را یک بی‌خودی در محاصره دارد   یک هیچ   که یعنی همه چی!
و اگر درون هست و ما درون را بنگریم و حال را، در همان لحظه یک بیرون هم هست که اگر شعر مولانا (ما برون را ننگریم و قال را) بدان بی توجه است، برعکس، شعر عبدالرضایی به آن توجهی ویژه دارد و به دلیل همین نگاه بیرونی‌ست که شعر او بافتی گزارشی ـ بیرونی ـ تجاری نیز پیدا می‌کند:

ما پاره خیلی داریم   دوخت کم
دشمن؟   تولیدمان بالاست   دوست کم

یا

(ما)
امروز را فروخته‌ایم
که آقای فردا سر برسد   برای چی؟

اما شرّ، زبانِ خودش را دارد
(ما)
هنوز به میدان نیامدیم
میدان به خانه‌ی ما آمد
چشم درآورد   سر برید   بعد هم شکم درید
که روی دستِ آب باد نکنیم!

جابجاییِ به ظاهر محتواییِ یک ضمیر واحد که پیش‌تر از آن صحبت شد، برای اینکه مخاطب ـ خواننده را به دلیل چندلایه بودن شعر به واپس نراند، باید به این مهم توجه داشته باشد که این جابجایی‌ها ناشی از تعویض

آهنگ کلام راوی، در گفت‌وگوی با خود و دیگر ضمایر است؛ به عنوان مثال در قطعاتی نظیر قطعه‌ی زیر، ضمیر نزدیک "شما" همان ضمیر نزدیک ـ دورِ "آن‌ها"ست"

شما کمک نمی‌خواهید   گدا لازم دارید
چون هرچه را که ندارید
با همه قسمت می‌کنید

لغزندگی و جابجایی محتوایی یک ضمیر واحد، که گاه در دیالوگ با خود است و گاه در مکالمه با دیگران و گاهی در حال سرزنش دیگر ضمایر و وقتی در نقش مخاطبی هوشیار، هم‌وزن لغزندگی و جابجایی ساختار بیرونی شعر بلند جامعه است. من، تو، شما، آن‌ها در چهارراهی شلوغ و در ترافیکی سنگین و در حال عبور از کنار راوی لحظه‌ای توقف دارند با وی هم‌کلام می‌شوند و می‌گذرند، آنچه از این گفت‌وگوها، تداعی‌ها، خطابه‌ها و گاه لعن و نفرین‌ها ثبت می‌شود فقط تکه پاره‌ای از این‌هاست، همین ضمایر، بارها و بارها از همین چهارراه و پل و خیابان و کوچه و ترافیک شلوغ عبور می‌کنند و بخش دیگری از گفت‌وگوها و خطابه‌های نیمه‌کاره‌ی خود را دنبال می‌کنند (یا راوی، گفت‌وگوهای نیمه‌رها مانده خود را با آن‌ها به یاد آورده و دنبال می‌کند) و همین‌طور تا جایی در خانه‌ای که جغرافیایش با آن حضور لغزنده‌ی مکانی‌اش در شعر برای خواننده خودش را فاش نمی‌کند که تهران است یا لنگرود ـ می‌تواند هر شهری باشد. طرح بیرونی شعر بلند جامعه به واسطه گفت‌وگوی درونی ضمیر "من" با منِ راویِ اثر، لغزنده و مواج است و چندلایه بودنِ اثر وقتی خودش را نشان می‌دهد که راوی همراهِ شوخ را وارد متن می‌کند، این همراه که اغلب حکایات شوخ و شوم را روایت می‌کند آیا می‌تواند سایه خودِ راوی باشد؟ این چندان مهم نیست. من از طرح نیروی اثر دارم می‌نویسم:

از فرعون پرسیدند   دستآوردِ شما چه بود
گفت از پله‌ها چگونه آن بالا... بلدم
گرچه از پرتگاه سردرآوردم

و شما فکر می‌کنید که اگر بر لبه پرتگاه بایستید و نظری به آن پایین بیندازید، نعش تکه تکه شده‌ی چه کسانی را مشاهده خواهید کرد؟ به هر حال فرعون را که می‌شود شناخت.

شیناخوانی

بررسی مجموعه شعر "شینما"

تیرداد نصری

آغاز شینما یک خنده، یک بازیابی فرصت، یک فرصت طلبی قهارانه است و نیز یک "قهر" تمام عیار با تمام آن خرده‌پدیده‌هایی که پوک و پوک‌نما هستند و یا کلان‌پدیده‌هایی که اغلب پوک و توخالی‌ترند. این قهر، نازک دل نیست و از روبرو سر برنمی‌گرداند تا چیزی بسازد و آن را دوباره به روبرو تقدیم کند، این قهر می‌گریزد (همان‌گونه که در شعر بلند جامعه شهری در آغوش دریا و شالیزارها پناه ببرد) این قهر در شینما نیز می‌گریزد و به طبیعت، کوه و درخت و صخره پناه می‌برد: شهری به مقیاس کوه تپه‌ها. به مقیاسی بسیار کوچک‌تر از همین لنگرود و در آن‌جا همان را می‌بیند که در کلان شهر دیده بود البته با تفاوت در زاویه دید:

در جامعه، مفعولِ متن، بخش عمده‌ای از کتاب را از آنِ خود کرده بود، در شینما ولی فاعل و فعل بخش عمده‌ای را دربر می‌گیرد (عکس‌ها و طرح‌ها اغلب فعل را تو صیف می‌کنند و نیز فاعل را)

اما این هر دو کتاب، فنا را نوشته‌اند:

۱) فنای دختران و پسران ما. و این حقیقت دارد: آنان با بدان بنشستند و در نتیجه خاندان نبوت‌شان گم شد.

۲) آنانی که همنشینی با بدان نکردند و خاندان نبوت‌شان گم نشد و فنا را که دسته گلی‌ست به آب ندادند

۳) به هر کجا بروی مادران و پدران‌مان ـ و فرزندان ما نیز همگی ـ اگر فنا نشدند کتک خوردگان و له شدگانی بیش نیستند چراکه با ریشخندی ابدی هزاران سال پیش‌تر اجازه داده‌اند که پدران و مادران‌شان با بدان بنشینند و خاندان نبوت‌شان راه گم کنند.

۴) آنانی که اهل هیچ مذهب و فرقه‌ای هم نیستند چندان دل خوش نکنند: تمام عالم ـ چه در حیطه‌ی ملی و چه در حیطه‌ی بین‌المللی ـ باید تاوان گندم و سیب خوردن مادران‌مان را پس بدهند.

اما تقاص گیر کیست؟ حدّ و حدودِ تقاص را چه کسانی اعمال می‌کنند؟

پیش از این، تصمیم برآن بود که جهان فقط به دست نسل‌هایی پاک و منزه شکل بگیرد، ما همه موافقت کردیم، درست کنار کشتی بود که این موافقت را اعلام کردیم ـ اما آنچه که به عمل درآمد، پاک کردن نسل‌ها بود... پاک‌سازی نسل‌ها اگر دست نداد، برسر می‌زدند! آن هم اگر ممکن گریزد تا به نبود به اخته کردن نسل‌ها می‌پرداختند... و از بلندی‌ها یا از عرشه نمی‌توان چشم‌اندازهای روبرو را توصیف کرد ـ هیچ شبحی در روبرو را نمی‌توان توصیف کرد. و توصیف که در ذات خود فعلی زبان‌شناسانه‌ست اگر بر آب‌های خوش‌گوار برانی یا اگر کمی خوش‌گوار بر آب‌ها برانی و مبهوت عظمت و نشاط دار و درخت‌های کناره‌های آب بشوی آنگاه بدل به ترانه‌هایی خواهد شد که قایق‌رانان ما پیش از این بارها سروده‌اند (بخش عمده‌ای از رمانتیسیسم شعر ایران از توللی گرفته تا "شنیدم که چون قوی زیبا بمیردِ" حمیدی شیرازی و تا فروغ و سپهری و نیمای ۴۰ـ۳۵) رمانتیسیسمی‌ست آبی، در این رمانتیسیسم، خاطره و آب و اندوه پا به پای هم می‌آمدند. فقط رمانتیسیسم جنگلیِ شاملو با آن (درخت و خنجر و خاطره)، این ترانه‌خوانی خوش‌دلانه را بدل به کنده‌کاری قلب تیرخورده، به یادگار بر درختان حک کرد. چنین خشونتی در ادامه‌ی خود از کنده‌کاری بر درختان، به هیئت فریادی درآمد و نوشته شد. اما نسل جدید که دیگر به هیچ کشتی ـ قایقِ نجات دهنده‌ای اعتماد و اعتقاد ندارد ـ ناخدای مست کشتی را، شاملو را، سال‌های سال پیش یقه گرفته بود ـ قایق ـ کشتی خود را سال‌هاست ساخته و اگر خیلی از اهالی قلم سخنی از آن نرانده و نمی‌رانند با این‌همه آن را به آب انداخته و به پیش راند و می‌راند تا به "واقعه" نزدیک‌تر شود و نخستین و آخرین دستآورد چنین رانشی اینکه: واقعه نحس‌تر از این‌ها بود که حتی بشود پنهانش کرد و یا چشم بر آن فرو بست:... این، دیگر "واقعه" نیست، فاجعه‌ست

تمام عکس‌های شینما خبر از فاجعه می‌دهند.

اما فعل زبان شناسانه "توصیف" اگر بر کاغذ شکل نگیرد، آنگاه چه کسی می‌تواند این فعل را از بطری‌اش درآورد؟ بی تردید آنانی که در محله‌ی "وجدان شعر معاصر" خانگی شده‌اند. چه با اجازه و چه بی اجازه‌ی بزرگ‌ترها، آنانی که مجموعه شعرشان را خوانده‌ایم و آنانی که بضاعت انتشار مجموعه از آنان دریغ شد. هم کسانی از این نسل که من به مجموعه‌شان دسترسی داشته‌ام و هم آنانی که مثل خیلی‌ها، نتوانستم آثار منتشر شده‌شان را بخوانم و نیز آنانی که شعرهاشان را شنیده‌ام و نام‌شان در هیچ نشریه‌ای نیامده. من از این نسل و

از آنانی که وجدان معاصر شعر ما هستند، علی عبدالرضایی و مهرداد فلاح را ـشعرهاشان راـ به نام می‌شناسم و همه، بر قایق خودشان می‌رانند: چه در جریانی در زمانی و چه در جریانی از هم‌زمانیِ کلمات.

و اما ملاحظاتی ناکافی از جریان زمان در کلام "شینما":

زمان روایت

زمان روایت در شینما، همچون همه‌ی زمان‌های روایت خطی‌ست.

در شینما طول این روایت، فاصله میان دو قطب زمانی "خاتمی" و وا قعه "۱۳۵۷" را پر می‌کند، اما به گونه‌ای واژگون، از ۱۳۵۷ آغاز نمی‌کند تا به زمان "خاتمی" برسد، از زمان حال می‌آغازد و به انقلاب می‌رسد.

این واژگونگی دو قطب زمانِ روایت، هرگونه وابستگی به "امید" را که عمومن در زمان روایت، میان گذشته ـ حال و یا زمانِ روایت حال ـ آینده خود را در متن می‌نشاند، به کناری می‌گذارد. در چنین واژگونگی و تقدم و تاخر دو قطب، زبان عمومن به شکل پرسش بوده و علامت سوال و علامت تعجب رایج‌تر از نقطه چین و علامت‌های دیگر دستوری در کار قوام و دوام متنند. جریان‌های زبانی عمیق‌تری همچون زبان هزل، طنز، لودگی... در همین واژگونگی دو قطبِ زمان روایت، اهمیت ویژه‌تری می‌یابند: جایی که امید، نیستف نبود، قرار نیست باشد و در عین حال هم نتوان از توده‌های فعال که "آنقدر کف زدند تا عُمر اصلاح شد" هم کنار کشید.

عکس روی جلدِ منظومه‌ی شینما، تصویر تهیِ یک میدان است. میدانی که زمان آن رسیده تا درونش پرید و گردخاکی کرد و روایتِ بیست و چند ساله‌ای را ـ با نگاه ویژه خود ـ طرح و ثبت و خوانش کرد.

اما از آن‌جا که خودِ واقعه‌ی سعد یعنی "کف زدن‌ها" و "اصلاحات" افعالی هستند که برای اهل زبان، که خود جهان است، فوق‌العاده غیر عادی، بی ارتباط به هم و ویژه است. زبانِ شعر شینما و طرح‌ها و عکس‌ها و پاورقی‌اش نیز فوق‌العاده غیر عادی، غیر قابل تصور و بی ربطند و این‌ها همگی، در خانواده جهانی زبان، مختصات و الگوهای یک زبانِ بومی و محلی‌ست: ... می‌توان فهمید که تو زبانی برای بیان داری اما زیرساخت زبان تو، هدفش ارتباط با زبان جهان نیست چراکه مدعی‌ست از جایی ریشه گرفته و در جایی صرف شده که همه چیزش غیر عادی‌ست: همان اصلاحات را نگاه کنید! کجای جهان، کف زدن به رشد اصلاحات (که مفهومی سیاسی‌ست) ختم شده؟

در چنین فضای فوق‌العاده غریبی‌ست که شعرهای جامعه و شینما از زبان شاعرانه‌ای سود می‌برد که عناصر بومی‌گرایی در زبانِ جهانی شعرند: اصطلاحات عامیانه، ایهام، مجاز به استعاره و... عناصری که علیه غنای درونی جامعه و شینما می‌شورند تا قلمرو خود را که قلمرو موسیقیِ کلام است، توسعه دهند.

و موسیقی، در ملی‌ترین سطح خود، پیش از اینکه نشانه‌ی "مشترکات" باشد، نشانه‌ی "تفاوت"هاست: پرورشِ پرده‌ی گوش در طول قرن‌ها، رخصتِ شنیدن هر نوعِ موسیقی را نمی‌دهد!

اما اگر عبدالرضایی، در کتاب‌های قبل از جامعه و شینما نگران حضور موسیقای "تفاوت‌ها" در شعرهایش بوده و از آن دوری می‌جست، در برخورد با یک محتوای فوق‌العاده نفس‌گیر در فصل دروسازی و جاده صاف کنی بر تلٍّ استخوان‌ها، نمی‌تواند "حقّه" نزند و تکنیک عوض نکند. در جایی که همه رهبران دوزخ اهل حقّه‌اند! در زبان ادبی، تکنیک و تعویض آن، حیله‌ی برازنده‌تری برای بیان مقصود است. به گمانم پل الوار بود که گفت "تکنیک شاعرانه، یعنی حقّه و شعر چیزی نیست جز حقه‌های فراوان".

از همان بدوِ ورود به متن شینما ما با ایهام (یا چندوجهی بودن کلمه یا گزاره) روبروییم، وجه اول آن، نتراشیدگی و نخراشیدگی کلمات ـ اما اگر از منظر راوی ـ کودکِ زیرک به: "آنقدر کف زدند تا عمر اصلاح شد" نگاه کنیم، راویِ کودکِ متن نه واژگان را دقیقن می‌فهمد و نه از دستور زبان آگاه است (این کودک ـ راوی به عنوان صدایی شاعرانه به مرحله تکامل می‌رسد اما فیزیک کودکانه‌اش در آخرین سطرهای متن دوباره خودی می‌نماید: "اگل بیلون بِلم به دولم دیفال می‌کند؟"

وجه بعدی آن، به واسطه همین مهمل‌نمایی توسط کسی که صاحب چندین کتاب است، غیر عادی می‌نماید و فرا عادی می‌شود، وجه بی ارتباط کلام، عدم ارتباط میان کف زدن و اصلاح شدن است. واژه عُمر که در زبان عامیانه نشانه غیر قابل انعطاف بودن اشخاصی‌ست که قرار نیست حتی اندکی نرمش داشته باشند، سه طرف این به هم ریختگی کلام را با یک بار تاریخی به هم چفت می‌کند: "کف زدن" فعل موازی با خود، دست زدن را به همراه دارد و فعل اصلاح شدن واژه اصلاحات را که تعبیری به مراتب سیاسی‌ست، میدان خالی روی جلد شینما، می‌طلبد که یکی وارد آن شود. میدانی که میدان همه کار و همه چیزی هست جز ادبیات و آنانی هم که در میدان ادبیات وارد شده‌اند (می‌شوند) و یک خالی و تهی را پر کرده‌اند (می‌کنند) فراوان نیستند، فقط: سیمین بهبهانی، سپانلو، رویایی، رضا براهنی!

از این ایهامات و کنایات، در شینما نمونه‌های فراوانی می‌توان یافت:

ـ توریست‌ها   برای هوا خوری   آخر چرا به مستراح نمی‌روند؟

ـ ای احمقِ علی   ببخشید!   احمق!

ـ آیا رودخانه‌ها   فقط در کربلا   در کربلا می‌ریزند؟

ـ خیرم!   خیرِ محض!

ـ معادلات سیاسی را شما طرح کردید   ما شیمیایی شدیم

ـ چرا فقط چهچهِ عربی بزنم؟

ـ سال‌هاست که جای متن انگشت اشاره‌مان را چاپ می‌زنند.

ـ فقط می‌زبانم زیرا افعال ضرورتند

زمانِ روایت شده

همچون زمان روایت، خطی‌ست و در متن منظومه‌وار شینما از زمان امپراطوری مغول‌ها شروع می‌شود (مغول‌ها همه را تار و مار کرده‌اند ص ۴۹) و تا زمان فتح افغانستان در بعد از ۲۰۰۰ میلادی ادامه می‌یابد (ص ۵۱)

آغاز و پایان زمان روایت شده، هجوم و فتح سرزمین‌هاست، هر دو آینه‌ی تمام‌نمای گسترش قلمرو امپراطوری-ست و اگر همین‌جا بخواهیم عرصه‌ی تجلیِ عاطفه شاعرانه در زمانِ روایت و تجلیِ حسیتِ شاعرانه در زمان روایت شده را دقیق‌تر از یکدیگر تفکیک کنیم، چکیده تفاوت‌ها در دو عرصه‌ی مختلف را می‌توان در این‌ها دید:

۱) در زمانِ روایت: سبک‌سری‌های دوره اصلاحات جمهوریِ... و سبک‌سری‌های انقلاب که (دارد سیگار می‌کشد/ /و فرزندانِ مانده را استعمال می‌کند)

۲) در زمان روایت شده: سبک‌سری‌های قلمرو طلبان جهانی... (از واژه سبک‌سری خوش‌تان نیامد؟ بنویسم جنون چطور؟)

چنین عاطفه‌ای با بیرون آمدن از خود و حرکت در زبان، گسترش یافته و از خودمرکزیتِ رمانتیک به خودمرجعیتِ پست‌مدرنیستی بدل می‌شود.

من و ایران (افشین) هفتاد میلیون نفریم

ـ من و ایران (علی) دنیا میلیارد تنیم

و چنین عاطفه‌ای، در گسترش خود، غیاب مبارزه طبقاتی به عنوان عامل محرک تاریخ را با حضور کشتارها و جنگ‌های خانمان برانداز، جهت گسترش امپراطوری‌های گوناگون جابجا می‌کند تا؟... تا همان ابعاد وسیع‌تر فاجعه را تذکر دهد.

زمان پست‌مدرنیستی

شینما اثری‌ست با هیئتی پست‌مدرنیستی و با ماهیت پست‌مدرنیستی، با گزاره‌هایی درباره شاعران، شعر، شعریت، نوشتن، قلم و...

۱) شینما در شکل، پست‌مدرنیستی‌ست چراکه با کمک عکس‌ها و طرح‌ها، ما دیگر قادر به روایت کامل متن نیستیم و تمامی روایت ما از این متن، ناکامل می‌ماند جز اینکه برای روایت این متن خودِ متن را در اختیارِ شنونده قرار دهیم، راهی نداریم... گفته‌ی ناکاملِ ما فقط با انتقالِ خودِ متن شینما به دیگران کامل می‌شود: زبان کم می‌آورد تا دست به دست کردنِ کتاب کاملش کند (در دو سه شعر از کتاب‌های قبلی عبدالرضایی چنین گرایشی به یکی از اصلی‌ترین صورت‌های پست‌مدرنیسم وجود داشت)

۲) شینما در محتوا، پست‌مدرنیستی‌ست و در متن همه چیز هست و هیچ چیز نیست همه چیز هست به جز راه عافیت و سلامت.

و جهانی که در ذهن خواننده ترسیم می‌کند، هیچ ربطی به آنچه که قرار بود باشد ندارد (همان آینه‌واری رابطه بین دال و مدلول زبانی).

دال‌ها و مدلول‌های زبانی، زمانی به یکدیگر تعهد داشتند و قرار بود با پاکسازی نسل‌ها و با گزینش نسل‌های پاک و مبرا، دال‌ها و مدلول‌های یکی شده، غنی از یکدیگر شوند یا به عبارتی این–همان شوند آنقدر که اگر هرگاه واژه "درخت" به چشم آمد و به گوش خورد بشود دستی پیش برد و میوه‌ای چید، آنقدر که اگر واژه عدالت به گوش رسید بشود نفسی آسوده کشید و ضربان مچ زندگی آن‌چنان درخشان بزنند که گل‌های آفتاب‌گردان ندانند به کدام سمت سر بچرخانند، اما مناسبت و ارتباط میان دال و مدلول به اندازه‌ای پرت و

فاصله‌دار شد که وسیله بودنِ زبان به کیلومترها دور از گوش‌رسِ شنونده پرتاب شد: توده شنونده‌ای که در چند متری گوینده حلقه زده‌اند حالا دیگر کاملن آگاهند که روی کلام گوینده نه به آن‌هاست، که به مصرف کنندگان همان زبان در کیلومترها دورتر! این (این پدر آمرزیده با ما نیست) اگر بخواهد زمانی در هم بریزد آنگاه شنونده‌ها باید مطمئن باشند که در مطمئن‌ترین مأواها و عافیتگاه‌ها نیز، به اندازه ثانیه‌ای حتی، خواهند توانست طعم "عیش امن" را بچشند چراکه فاصله روزافزون میان دال‌ها و مدلول‌های زبان‌شناسیک نیست بلکه در همان لحظه، یک فاصله سیاسی هم هست، یک "ما می‌دانیم که..."

(ما می‌دانیم که امروزه همه دریافته‌اند به خاطر ورطه‌ی رو به گسترش میان دال و مدلول، تمامی گفتارها، پیام‌ها، قول و تعهدات کتبی و غیر کتبی به جز تهی‌های یک مناسبت نیستند اما... اما تو! وظیفه توست که آن‌ها را باور کنی وگرنه).

و این‌گونه، امروزه این احساس درستی‌ست که "باور و اعتقاد" نه تنها ابزاری برای رسیدن به بام عیش یا صعود به بهشت نیست بلکه ابزاری‌ست برای تنبیه شدن!

و نوشتن؟

و "نوشتن" نه تنها "زمان" را به فاعل نوشتار باز پس می‌گرداند بلکه پروسه‌ای از زمان را در دسترس او می‌گذارد که در این پروسه، لحظه‌ها و ساعات تعالی می‌یابند. نوشتن نه تنها نجات دهنده بلکه تداوم آن تعالی دهنده هم هست.

در تجربه‌ی ترکیبیِ متن، عکس، پاورقیِ شینما از همان روی جلد کتاب تا صفحه ۶، کودک تازه زبان گشوده-ای‌ست که سینما را شینما تلفظ کرده و به تازگی تمرین عشق نیز می‌کند:

"قصد" را "قسد" می‌نویسد و دروغ را دروق، با این‌همه ابایی ندارد می‌نویسد!

عمل نوشتن، خود، تصحیح کننده‌ست: از صفحه ۶ به بعد، غلط‌های فاحش املایی غایبند و عمل نوشتن درجه مهارت‌های دستوری و انشاییِ کاتب را بالا می‌برد، به گونه‌ای که تا اواخر کتاب پر است از غلط‌گیری‌های دستوری و انشایی.

و به آن اضافه کنید بازی ماهرانه کاتب را با واژه دختر، آن‌جا که این کلمه، دخطر نوشته می‌شود... این هم‌قافیه‌گی و این هم‌قیافه‌گی، معضل درونی جمهوری اسلامی‌ست که از میان همه خطرهای ریز و درشت این جهان تمساحی، خلایق را از خطر دختر پرهیز می‌دهد یا...

زمان هندسی متن

در تحلیل شعر بلند جامعه از مجموعه شعر جامعه دیده بودیم که ضمایر و ریاضی، چگونه در متن به زبان آمده‌اند. الگوریتم ریاضی و نقش جمع و تفریق و تقسیم و نیز نقش تقسیم در تفکرات سوسیالیسم اتوپیایی، از شعر فروغ مثال آورده شد. چنان الگوریتمی در شینما هم هست اما به ندرت و روحیه زبان در چنین تجلیاتی نیز کاملن غیر تخیلی‌ست:

در بین ما فقط فقر است که عادلانه تقسیم می‌شود. (ص ۶۷)

در عوض زبان هندسه و هندسه گراف‌ها "شینما" را پر کرده. به سادگی هم نمی‌توان ارتباط میان زندگی روزمره با این دو مقوله ریاضی و هندسه در دو متن متفاوت را نادیده گرفت و در عین حال نمی‌توان حکم دقیق درباره چگونگی بازتاب تجربه زندگی عادی و حرفه تخصصی مولف، در اثری ادبی صادر کرد، با این‌همه می‌دانیم که عبدالرضایی مدرس ریاضی در تهران بود و تحصیل‌کرده‌ی رشته مهندسی مکانیک است، اگرچه خودِ او در کتاب جامعه این کد را می‌دهد که با مهندسی سر و کار دارد (من مهندسم!) و ناگفته نماند که در مجموعه جامعه، هندسه (به اعتبار حضور تاسیسات و بناهای کلان اقتصادی و غیر اقتصادی) غایب نیست. در جستجوی نام شهری که حادثه شعری جامعه از آن سرچشمه می‌گیرد و من از روی حدس، شهر تهران را در نظر گرفتم و در ادامه خاطرنشان کردم که نام یک شهر ویژه در این شعر چندان مهم نیست اما وقتی در شعر "اطلس" می‌خوانیم که "ناتو" (ناتوی کرّه بز کفرش درآمده) آنگاه گستره‌ی تاسیسات اداری و نظامی "ناتو" در اروپا و ترکیه و... حجم عظیم و غول‌آسایی را تداعی می‌کند که ذهن نمی‌تواند خطوط خشک و هندسی تاسیسات اداری و محتوای شهوت‌زده‌ی انبارهای اسلحه‌اش را نادیده بگیرد.

چنین هیولا ـ هندسه‌هایی در خوشه‌های زبانیِ متن تصویری شینما پخش شده و در تمام فضای متن پیش رفته‌ست

۱) در آسمان نوسازی که جفت و جور شد

کرمِ مواجهه با فاجعه دارم

دری از جنسِ باز   بسته   به روی همه! (ص ۴۰)

اما، از آن‌جا که "نوسازی" امری آسمانی نبود تا بتوان در آسمان نوسازی که جفت و جور شد، کاری کرد، نوسازی، بعد از شعار "جنگ جنگ تا پیروزی" یک شعار کاملن "زمینی" از آب درآمد با برج‌های سر به فلک کشیده تهران که عده‌ای بساز و بفروش قهار و حرفه‌ای و برخی از بساز بفروش‌های آماتور و تازه به دوران رسیده با تُف و سریش سر و ته آن را هم آورده و می‌آورند و به قیمت خون پدران خود پای دیگران حساب کرده و می‌کنند.

در صفحه ۳۴ کتاب شینما، بریده روزنامه‌ای در دو طرف صفحه کولاژ شده که آگهی فروش خانه در تهران است به همراه لیستی از بنگاه‌ها. در بالاتر از خیابان زرتشت تهران یک آپارتمان سه خوابه که قیمت فروش آن ۹۰ میلیون تومان است و همچنین در یک محله دنج در مستوفی، خانه‌ای‌ست که از قرار متری ۹۰۰ هزار تومان معامله می‌شود.

۲) در طرح دود شدن دو برج مهم اقتصاد جهانی در نیویورک، که یکی از مهم‌ترین مراکز اقتصادی دنیا محسوب می‌شد و می‌شود، کوه برج‌هایی دیده می‌شود که تا نوک دماغ فرشتگان بالا آمده است.

۳) در عکس صفحه ۷۰ که عکس یادگاری الاغی‌ست با اهرام ثلاثه مصر، بنایی که سمبول اقتصاد برده‌داری‌ست به چشم می‌خورد که البته هنر مهندسی یونان و مصر باستان طراح آن بوده‌اند.

۴) در تصویر صفحه ۳۶ دری منفرد، مردّد در پای ویرانه‌ای که با خاک یکسان شدن شهری را نمایش می‌دهد و شباهت میان زلزله و بمباران‌های ارتش آمریکا را تداعی می‌کند.

۵) و هندسه دود شده در بمباران‌های صدّامی را نیز می‌توان دید:

تهران و دود

با هم دود می‌شدند و می‌رفتند این هوا دور

۶) در صفحه ۱۱ جمله ورودی متن، فوق‌العاده به جاست

"باید برای حاجت مرا زیارت کرد"

اما آنگاه که ایهام این گزاره را کنار بزنیم و سطر ایهامی "اگرچه هوشم از پیشم رفت من ولی هستم" را به آن متصل کنیم آن‌وقت زنجیره‌ای از تاسیسات و بناهای متعلق به "مصلحت نظام"، "ولی فقیه"، "شورای نگهبان" و انبوهی از ادارات مربوط به اوقاف و... را می‌بینیم که سر به فلک کشیده پیشِ چشم قد علم می‌کنند همراه

با زندان‌ها، تیرک‌های اعدام دسته جمعی در خیابان‌ها و... حتی آنگاه که نمایش شینما در مدت زمانی چند ماهه با همکاری افشین شاهرودی عکاس، طراحی و اجرا می‌شود، همین هندسه که هندسه مرگ بیشتر برازنده‌اش می‌کند در مکعب‌های مستطیلی گورهای کوچک و بزرگ به زبان می‌آید.

و چنین است عکس پرنده‌ای در قفس، که مشابهت زن چادرپوشی را که در کوچه‌ای بین دیوارهای بلند محصور مانده، خاطرنشان می‌کند و همچنین عکس قبری باریک "داروغه هم این گوساله لاغر را قبول نمی-کند" و در ادامه تصویر پرندگانی در قفس که معلوم نیست تماشاچیانش، زندگی این پرندگان را مرور می‌کنند یا خودشان را...

زمان شهودی متن

زمان شهودی متن، از زمان شهودی کتاب جامعه اندکی پیش‌تر رفته‌ست. در کتاب جامعه، آدم و آدمیت، به مثابه آغاز شهود، خوشه‌های زبانی‌اش را در متن می‌گستراند و در شینما طوفان نوح.

جهان پر است از غرق شدگان و رهایی فقط در اوج آب‌ها امکان پذیر است و جایی که کشتی فرو می‌نشیند بر بالای بلندی‌هاست!

و آن کشتی که آدم را نجات داد کاغذی بود. (ص ۳۲)

آدم‌ها آب نیستند اما راکدند

هنوز همان جایی هستند که از ازل بوده‌اند. (ص ۱۵)

آدمی هنوز جایی در همان اوایل دارد. (ص ۲۴)

باران هنوز به این کره می‌گوید نچرخ! (ص ۲۹)

سرِ البرزِ قد کوتاهی وول می‌خوریم. (ص ۲۰)

بیچاره زمین دورِ خودش بی سر و پا می‌گردد. (ص ۳۴)

از البرز خودم نگاه می‌کنم. (ص ۳۷)

دورِ خودم که نمی‌دانم کجاست می‌گردم. (ص ۴۰)

اهل همین عده‌ام

که باردارِ اندوهِ آدمند

شغلم علی عبدالرضایی‌ست. (ص ۴۸)

چنین خوشه‌های زبانی، منبعث از چنان شهودی، در شعر بلند جامعه نیز فراوان به چشم می‌خورد. در بند معروف "میدان" آخرین تصویر این بند، مناسبت دیالکتیکی با تصویر بالاتر از خود ندارد و می‌توان جای آن جمله‌ای دیگر به کار برد یا از آن چشم پوشید بی که به حوزه عاطفی آن لطمه‌ای وارد شود. فقط حضور شهودی غرق شدن جهان ناپاک به آن غنا می‌بخشد.

هنوز به میدان نیامدیم

میدان به خانه‌ی ما آمد

چشم درآورد سر برید بعد هم شکم درید

که روی دستِ آب باد نکنیم. (جامعه ص ۱۸)

زمان مضامین درخشان

زبان در چنین زمانی، فشرده و موجز است. در کلاسیسیسم، بسیاری از استعارات اینگونه‌اند اما در مدرنیسم و پست‌مدرنیسم می‌توانند بدون ارائه تصویر افاده معنا کنند. گرچه همگی در فرازمان بودن مشترکند. مضامینی دارند که نه در صحت آن می‌توان تردید روا داشت و نه بعد از بستن کتاب می‌شود حدّ فرارَوی‌اش از زمانِ حال را تخمین زد، مضامینی دارند که همیشه درخشانند و در لحظات تاریکِ زمان، ذهن را فعال می‌کنند. ذهن برای تداعیِ دوباره آن‌ها لزومی نمی‌بیند که تمامیِ متن را مرور کند. این مضامین درخشان، شمول‌شان را و فراروی‌شان را از آن سنت زبانی می‌گیرند که در آن میان زبان و پیام‌آوری رابطه‌ای اگرچه مختصر اما مفید موجود است.

سپهری، شاملو، فروغ از نام‌آوران ادبیات مدرن ما لبریز از این مضامین درخشانند و از کلاسیک‌ها صائب، حافظ، بیدل و...

عبدالرضایی تا قبل از کتاب جامعه چندان التفات به چنین مکالمه‌ای با زبان شعر نداشت اما در جامعه و شینما می‌توان نمونه‌های متعدد و فراوانی از این مضامین درخشان را بیرون کشید.

نمونه‌های زیر سطرهایی‌ست که از کتاب جامعه آورده‌ام.

ـ اگر کودکی به خودش واگذار شود   بزرگ نمی‌شود

مادر پادر میانی می‌کند   و جامعه می‌شود

ـ فکر تعیین زندگی‌ست

ـ بعد   تیر من خوردم و وضعِ همه شد توپ   تو هم بادِت رفت

ـ کروکی شعرهای من را درد می‌کشد

ـ ...

و از کتاب شینما می‌توان به این سطرها اشاره کرد:

ـ کسی که آب می‌خواهد از رودخانه درخواست نمی‌کند

می‌خورد!

ـ خانه‌ها فرقی با زندانِ اوین ندارند

فقط اتاق‌ها مرتب ترند

ـ برخی که بیشتر معتقدند علیه آن زندگی می‌کنند

ـ همیشه هرچه را که داده‌اند دوباره پس گرفته‌اند

ـ حرف درِ گوشی همه دارند شنیدن شرط است

مردم پیِ گوشند که دنبالِ صدا می‌گردد

ـ مغزها گناهکارند چون فکر می‌کنند ابلهانه نیست؟

ـ هنوز حق با کسی‌ست که ندارد...

زمان زبان عامیانه

زمان زبان عامیانه نه تنها در شینما بلکه در جامعه نیز با تفاوت‌هایی، حجم مشخصی از متن را شامل می‌شود. زبانی که در تلاطم شهر ۲۰ میلیونی تهران به طور روزمره مصرف می‌شود و بخش عمده‌ای از زبان کوچه و بازار را تشکیل می‌دهد، زبانی که از ساییدگی واژه‌ها در "بارون اومد" تا جملاتی نظیر "دو تا کله‌ی کوچیک با هم کَل کَل کردند" و "گنده لاتی خط اول، توی حمله‌ها مشخص می‌شد" حاصل شده، نشانه تبدیل کلام به کدها و رمزهایی‌ست که ویژگی‌های عمده‌اش این‌هاست:

مصرف فراوان واژه، صنفی شدن زبان، رمزی شدن جملات در شهری که ویژه‌گی اصلی آن مصرف و در نتیجه تجارت است نه تولید و صنعت.

مجموعه جامعه فراوان از این کدها و رمزگان زبانی سود می‌برد:

برچسب خوب و بد، ما پاره خیلی داریم دوخت کم، امروز را فروخته‌ایم، هوای لگد خورده، این الکی را تمام کردن، کرّه بز، هفت ماهه یابویی بود، از دستم تند رفت، لبِ بامی که خیلی کوتاه آمده با لیلی، افسار هرچه... بگذریم، عمرو عاص تمام دختران تهرانم.

در شینما اما، متن حضور کلمات و اصطلاحات صرفن عامیانه و تهرانی را رد می‌کند و به طور غریبی فقط به صرف ادبی کلام و افعال مراجعه می‌کند اما از آن‌جا که شینما فقط عرصه جولان شعر و عکس نیست بخشی از آن که طرف دیالوگ شاعر را شامل می‌شود و نیز تمام پاورقی شینما یک مجموعه فرهنگ و اصطلاعات عامیانه غلیظ را شامل می‌شود.

از دیالوگ‌های درون‌متنی شینما:

تو که عمری مگس روی تُفِت جلوس کرد و تا پتل پورت رفت حواست باشه اون ممه رو لو لو برده گذشت اون دوره که ملا نتربوق سرطان چار اسبه داشت، به این ماس ماسک چیزی نمی‌ماسه... (شینما ص ۱۹)

و از متن پاورقی شینما:

توی هر لونه‌ی کپری، تو کرباس محله‌ی هر شهری، کجای کاری کپه کپه کپل ریخته از لچک به سرهای کوچه‌ی قجر تا این‌همه از سگ بدتر که تو کوچه و سرِ گذر ولو شدن هرچه کلپتره کل کل کردن به کتم نرفت که نرفت. با علاقه‌ی کنتراتی کله به طاقی شدم زدم به سیمِ آخر و این هوا کلاه لگنی سرم رفت.

فاطمه ارّه‌ی سیتی سُماقی خانوم بشو نبود کفتر چن برجه بود با لفت و لعاب اون قیافه‌ی مکش مرگِ ما، مثِ پنجه‌ی آفتاب کشّ و فِش اومد لبِ آب، کم محلی به روی ماهِ مو کرد و تا کک به آشِ ترشم نشست کفرِکمبزه‌م در اومد و همچی کف گرگی زدم که کله پا شد.

نگاهی به "زخم باز"

بررسی مجموعه شعر "زخم باز"

سید ابراهیم نبوی

مجموعه اشعار علی عبدالرضایی با عنوان "زخم باز" توسط انتشارات ناکجا به بازار آمده است. من خوشبختم که نسخه کاغذی‌اش را دارم، شما هم می‌توانید هم نسخه کاغذی و هم ای‌بوکش را سفارش بدهید و آن را از ناکجا بخرید. مجموعه اشعار عبدالرضایی کتابی است در ۱۱۴ صفحه با ۸۳ شعر که با قیافه مناسبی به عنوان کتاب به بازار آمده است. زخم باز، روایتی شاعرانه از جنبش سبز است و هیچ ابایی ندارد که بگوید که از شعر برای دعوا کردن استفاده می‌کند. نمی‌دانم چرا، ولی شعرها مرا به یاد لوئی آراگون و برخی شاعران معترض دهه سی و چهل شوروی از جمله ماندلشتام می‌اندازد.

اول: عبدالرضایی بدون هیچ شکنجه و فشاری اعتراف می‌کند از شعرش برای مجادله سیاسی استفاده کرده. منظور از مجادله سیاسی، دعوای میان گروهی از مردم مخالف یک حکومت برای جنگ با آن حکومت است. تمام اشعار این کتاب به جای اسم و عنوان شعر، با عدد مشخص شده‌اند. اولین و آخرین شعر مجموعه زخم باز می‌گوید که شاعر از شعر برای جنگیدن استفاده کرده و قرار نیست فرم در این وسط دست و پای شاعر را ببندد.

در اولین شعر این مجموعه به نام شعر "یک" می‌گوید: "نه در فکر فرمی تازه‌ام/ /که تیپ و قیافه می‌دهد به شعر/ /نه احتیاجی به قافیه دارم/ /هرچه می‌خواهی بسیجی بخر/ /پول بریز در خیابان‌ها/ /همان‌طور که ملتی با دست خالی بر تو تاخته است/ /با همین شعرهای ساده کارت ساخته است." و در آخرین شعر نیز یعنی شعر "هشتاد و سه" و "آخر" چنین می‌سراید:

"دو تا کتاب داشتم/ /که دوست‌شان نداشتم/ /پس فایل‌شان را کشتم/ /زباله را هم خالی کردم و خلاص/ /اما این یکی را دوست داشتم/ /نه اینکه دوست داشته باشم/ /دوست داشتم/ /منتشر بشود/ /که شما را زجر بدهم."

پس می‌فهمیم شاعر در این مجموعه به دنبال فرم نیست، حتی شاید این شعرها را دوست نداشته باشد، اما آن‌ها را برای یک جنبش که دوستش دارد و برای مخالفت با یک وضعیت استبدادی منتشر کرده است.
دوم: مجموعه "زخم باز" شعرهایی با شناسنامه، در مورد یک واقعه مشخص در یک شهر مشخص است. تقریبن همه شعرها به شهر تهران و وقوع جنبش سبز در این شهر اختصاص دارد. شاید ما انتظار نداشته باشیم و یا دل‌مان نخواهد که اشعار تاریخ مصرف داشته باشد یا نداشته باشد، خودش را در دوره مشخصی خلاصه کند یا نکند، ولی این شاعر چنین کاری را کرده است. او به جغرافیای حادثه متعهد است و سعی می‌کند محل وقوع یک اتفاق را کلمه به کلمه تعریف کند.
در شعر "نه" این آدرس دادن کمی کلی است:

"نیازی نیست/ /به آدم‌کشی پول بدهی/ /خودکشی آسان است در تهران/ /کافی است/ /سری به آزادی بزنی/ /می‌میری."

اما در شعر پانزده او سعی می‌کند جغرافیای تهران را از طریق بازتعریف شاعرانه و نمادین اسامی خیابان‌ها جلوی چشم بنشاند و در شعر "پانزده"می‌گوید:

"می‌دانی که انقلاب شده باشد/ /و خواسته باشد برسد/ /به می‌دانی مثل آزادی/ /سمت چپ.../ /خیابانی که دور زده باشد/ /و بازگشته باشد باز/ /مثل آزادی/ /به می‌دانی که می‌خواهد انقلاب کند/ /سمت راست.../ /توحید را هم گذاشته‌اند آن بالا/ /پیش ستارخان/ /که جمهوری را/ /کشیده باشم پایین/ /مثل پرچمی که جای شیرش خدا نشست/ /تا ملای بزدلی را شیر کند.../ /جز خیابان‌ها/ /پلیس‌ها/ /پاسدارها/ /حتی درختان در حاشیه را سیاه کرده‌ام/ /که مردم را رنگ نکنم.../ /کروکی این درد را شهری کشید/ /که شریانش/ /پر از شراب شیراز است/ /و خورشیدش/ /که عمری در چاه یوسف حبس بود/ /حالا که مصر آزاد است/ /بالاهای رزهای پاسارگاد است/ /که شربت بیماری فرهاد را کند شیرین/ /ببین !/ /برای اسفند هم اسپند دود کرده‌ام/ /تا پیش

از آنکه بهار برسد/ /به پایان نرسد/ /مثل این نقاشی/ /کارشان دیگر تمام است/ /فقط باید خیابان‌ها را سبز کنید."

او در شعر "سی و شش" به تعریفی دیگر از جغرافیای حادثه‌ای به نام جنبش سبز می‌رسد:

"یک عده منتظرند در ایران/ /یک عده منزجر/ /و موعود مانده‌ست دودل/ /اتراق کرده در کاروان‌سرایی بین راهی سیزده قرن انگار/ /برج بلند میلاد/ /بیلاخ گنده‌ای‌ست به منتظران/ /خیره بر بلاهت تهران/ /بودای چارزانو نشسته‌ای‌ست/ /میدان آزادی."

او در شعر "چهل و هفت" هم تحلیل سیاسی می‌کند و هم آدرس خیابان‌های شهر را می‌دهد:

"رهبر می‌خواهی چه کار؟/ /مثل انقلاب مشروطه/ /که رو سفیدش کرد شاه/ /یا بیست و دوی بهمن/ /که دوم خرداد بود/ /از طریق انقلاب/ /به آزادی رسیدن آسان است/ /نقشه را که بلدیم/ جاده را هم بلدیم/ /ما فقط وقتی به مقصد می‌رسیم/ /گم می‌شویم."

البته می‌شود گفت که وظیفه شعر گسترده کردن اتفاق و حادثه در قشنگی کلمات است بی آنکه ما در چهارراه‌ها و میدان‌های سیاست گیر بیفتیم، بله! می‌شود گفت. ولی این شاعر در این مجموعه چنین قصدی ندارد. او یک‌راست سر اصل مطلب می‌رود و حرفش را می‌زند.

سوم، شعر، تحلیل سیاسی، بیانیه حزبی و شاعرانه همیشگی: به طور کلی زبان ما تحمل نهان روشی و نمادگرایی را دارد، تقریبن تمام سرکوب جنبش ملی شدن نفت را در اشعار اخوان ثالث می‌توان یافت. او با تشبیه نومیدی به زمستان فضای یخ‌زده بعد از ۱۳۳۵ را در شعر زمستان آورده است. شاملو شاعر بزرگ ایرانی در "نازلی سخن نگفت و کاشفان فروتن شوکران" به جنبش اعتراضی و امید و نومیدی‌های آن اشاره کرده‌اند، اما در زخم باز، عبدالرضایی پروایی از صراحت در شعر ندارد. او گاهی به گزارش جنبش اعتراض می‌پردازد و چنین می‌سراید در شعر "سی و چهار" که:

"بدون تیغ یا تیزی/ /به جنگ تو/ /آقایان/ /شش تیغه آمده‌اند/ /خانوم‌ها/ /بس‌که توسری خورده‌اند/ /جای روسری/ /کلاه دارند کلاه بردار!/ /چقدر تو بی ریشه‌ای آخر!؟/ /حتی گروهی که ریش دارند/ /از تو می‌نالند آغا!/ /سرورا!/ /رهبر!/ چقدر تو گهی آخر!؟/ /این‌همه آدم/ /علیه تو/ /فقط یک نفرند."

او نه تنها تشبیه نمی‌کند، بلکه وقتی حالش بد می‌شود فحش می‌دهد. فحش شاعرانه دلچسب و گاهی نیز از مرز بیان احساساتش می‌گذرد و تحلیل سیاسی می‌کند. او در شعر "شصت و هشت" می‌گوید:

"همچین بدک نیست/ /گاهی کتک خوردن/ /برای مردم مردن/ /ای کاش یه جان یدکی داشتیم."

در شعر "هفتاد" او تحلیل تاریخ سیاسی می‌کند که:

"هابیل را نمی‌شناسم/ /قابیل را چرا/ /عاشق نبود/ /اگر نبود/ /نمی‌کشت/ /میرحسین را نمی‌شناسم/ /حسین را چرا/ /برایش هنوز سینه می‌زنند/ /مانده‌ام/ /برای چه دست رد/ /به سینه‌شان نمی‌زنند/ میرحسین و حسینی/ /هر دو خامنه‌ای/ /به طرز فجیعی خمینی/ /که اگر آدم بود/ /این‌همه آدم نمی‌کشت."

و در شعر "شصت و سه" موضع‌گیری آشکار سیاسی می‌کند:

"چه بی صدا می‌لرزند/ /مردمی که تیر خورده‌اند.../ /جز مصدق/ /از هیچ خیابانی دیگر نمی‌شود با کفش ملی گذشت/ /حالا که میدان ژاله پس گرفت نامش را/ /به خاتمی/ /حتی به فاطمی/ /دیگر نباید میدان داد."

در شعر "هشتاد و دو" به تحلیل قتل‌های زنجیره‌ای می‌پردازد و می‌سراید:

"در قتل‌های زنجیره‌ای/ /نقش سعید را به او داده بودند/ /زنده زنده او را کشتند/ /چون بازی نکرده بود/ /واقعن می‌کشت."

ممکن است فکر کنیم که وظیفه شاعر تحلیل و موضع‌گیری در قبال شرایط سیاسی نیست، ولی عبدالرضایی به حرف ما گوش نمی‌کند، او کار خودش را می‌کند. مخاطب این شعر می‌تواند از شنیدن و خواندن آن خودداری کند، اما این خودداری تغییری در ماهیت شعر نمی‌دهد.

چهار، شعری که زندگی است: شاید مبنای همه نگاه‌های سیاسی عبدالرضایی در زخم باز به این برگردد که او نیز مثل ما و بسیاری دیگر جنبش اعتراضی ایران در سال‌های ۱۳۸۸ تا امروز را تلاش مردمی برای زندگی در مقابل مرگ و مرگ‌خواهی می‌داند. او مردمی را که به خیابان رفتن عاشق‌ترین و زنده‌ترین مردم می‌داند. آن‌ها که برای بوسیدن، عشق ورزیدن و گناه کردن و دوست داشتن کشته شدند. او در شعر "یازده" می‌سراید:

"تازه کارش را تمام کرده بود/ /به خانه برمی‌گشت که پشت تظاهرات گیر کرد/ /چشمش به یک جفت آبی درشت افتاد/ /کشید کنار و پیاده شد/ /درود!/ /مرگ بر دیکتاتور!/ /من علی هستم/ /مرگ بر دیکتاتور!/ /یاد رئیس افتاد و تا آمد بگوید مرگ بر... تیر خورد/ /افتاد زیر پایش/ /با من عروسی می‌کنی؟/ /چیزی نشنید/ /تازه کارش تمام شده بود."

در شعر او میل به زندگی جاری است، میلی که دشمنان زندگی دوست ندارند. در شعر "بیست و دو":

"پاسداری به او شلیک می‌کند/ /می‌افتد/ /موبایلش را درمی‌آورد/ /از قاتلش عکس می‌گیرد/ /بعد می‌میرد."

مردم از حیات خود دفاع می‌کنند، اما ظالمانه و بی دلیل می‌میرند. در شعر "سی و هشت":

"دوتا بسیجی می‌گیرندش/ /با دست‌های از پشت بسته/ /می‌برندش/ /سرش را برمی گرداند/ /به دوست دخترش می‌گوید/ /بهتر!/ /حالا بیشتر دوستت دارم."

عشق و دوست داشتن دلیل له شدن آدم است. تو نمی‌میری چون آرمان بزرگی داری، می‌میری چون زندگی، زن و دوست دخترت را دوست داری. در شعر "شانزده" آدم‌ها جلوه دیگری می‌گیرند، آن‌ها بازیگران صحنه زندگی‌اند نه صحنه آرمان‌های دور و دراز و نامعلوم:

"در میدان انقلاب/ /سینمای تازه‌ای باز شده/ /در این فیلمی که دارد پخش می‌کند/ /همه بازیگرند/ /کسی تماشا نمی‌کند."

پنج، شاعری که شاعر است. البته برخلاف شعر اول و آخر مجموعه عبدالرضایی او تنها در چنبره واقعیت و رویداد گرفتار نمی‌شود. او برخلاف ادعایی که می‌کند در بسیاری از اشعارش به فرم و وزن و ایماژ (به خصوص ایماژ) اهمیت می‌دهد و شعر را در محتوا گرفتار و اسیر نمی‌کند. او در شعر "پنج" کاملن به فرم شعر و آداب و ترتیب شعر وفادار است:

"برای آزادی بود/ /که زندانی شد/ /و در زندان/ /فقط برای آزادی بود/ /که جز جانش/ /تو را هم از دست داد/ /برای آزادی/ /تو را از دست نداد/ /که از دستش ندهی."

و در شعر "چهارده" تصویر و ایماژ را به عنوان یک عنصر مهم شعر در نظر می‌گیرد و می‌سراید:

"تو آن‌جا تیر می‌خوری/ /تا گل بدهد/ /گلبول‌های قرمز در خیابان آزادی/ /می‌میری/ /که برف بیاید/ /با گلبول‌های سفیدش/ /نرم نرمک/ /تو را مخفی کند/ /مخفی‌ت می‌کند/ /تا باد شومی نیاید/ /تو را که از آن‌ها نبودی بدزدد.../ /ما هر دو در یک خیابان می‌جنگیم/ /تو آن‌جا تیر می‌خوری/ /من این‌جا می‌میرم."

شاید به همین دلیل است که باید به این فکر کنیم که اشعار عبدالرضایی علی‌رغم بیان صریح او به تعهدش به موضوع، به فرم و شکل نیز بی توجه نیست.

شش، شعر مقاومت: ادبیات مقاومت به عنوان بخشی از ادبیات ایدئولوژیک می‌گوید که ما می‌توانیم به مردم دروغ بگوییم تا مبارزه کنند و آن‌ها را با شعر تحریک کنیم، یا آنان را تحقیر کنیم تا برای مبارزه با کوچک شمرده شدن عملی بزرگ انجام دهند. در این نوع شعر و ادبیات شاعر به تحریک مخاطب می‌پردازد، ترانه‌ای مثل "از خون جوانان وطن" یا "از جا کن بر پا خیز بنای کاخ دشمن" یا "سر اومد زمستون" را می‌خوانیم و وعده پیروزی می‌دهیم. شاید یکی از پر طنین‌ترین اشعار قرن بیستم سرود انترناسیونال و ترانه‌های مختلف با

مضمون "ما سرانجام پیروز خواهیم شد" بوده است. آیا ما واقعن پیروز خواهیم شد؟ یا شاعر و ترانه‌سرا ما را تهییج و تحریک می‌کند که با سرود پیروزی برویم و سرمست این آواز شجاعت پیدا کنیم شاید پیروز شدیم؟ بسیاری از ترانه‌های جنبش‌های اجتماعی عدالت‌خواهانه و برابری طلبانه همین است. عبدالرضایی نیز گاهی همین شعرها را می‌گوید. او در شعر "هفت" می‌گوید:

"با سیلی که آمد/ /برق رفت/ /تلفن قطع شد/ /تا کمی با خودت حرف بزنی/ /این همه به تلویزیون گیر نده/ /به خودت نگاه کن/ /ببین/ /به چه روزی افتادی؟"

یا در نومیدی‌اش دیگران را شریک می‌کند و در شعر "چهل و یک" می‌سراید:

"وقتی ایمیلی ندارم/ /نامه‌ای ندارم/ /وقتی تلفن خاموش است/ /خوشحال‌ترم/ /هیچ خبری خوش نیست."

با این نگاه آیا ما حرکت می‌کنیم؟ شاعر دوست دارد حرکت کنیم. این موضوعی یقینی برای ماست. او حرکت و جنبش را می‌پسندد.

هفت، به نظرم علی عبدالرضایی در مجموعه اشعار زخم باز، راوی جنبش آزادیخواهانه و عدالت جویانه ایران در سال‌های ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۱ بوده است. او شاعری است که به قول احمد شاملو در شعری که زندگی‌ست، جنگ می‌کند. هم تحلیل می‌کند، خوب و بد تعیین می‌کند و هم جامعه را تحریک می‌کند. اما بیش و پیش از هر چیز او شاعری است که در جغرافیای تهران، در سال ۱۳۸۸ تصویری شاعرانه را به دست ما داده است.

کتاب زخم باز، منتشر شده توسط انتشارات ناکجا با صفحه‌آرایی به مدیریت رضا عابدینی و شکل مناسب کتاب، اگرچه طرح روی جلد کتابش را شخصن نمی‌پسندم و به نظرم مشمول بی توجهی طراح شده، اما نحوه صفحه‌آرایی و انتخاب نوع حروف متن برای کتاب کاغذی و ای‌بوک به شکلی مطلوب است. با نگاه او در مورد جنبش سبز مخالفم، اما من با یک کتاب فلسفی طرف نیستم. مخالفت با چنین مجموعه‌ای لابد باید در مجموعه شعری بیاید، اما به نظرم شعر واقعی و خیابانی یکی از کمبودهای جدی ادبیات خلاق شاعرانه ماست.

گزینشی از زیباترین وجوه زبان

بررسی شعر "ویترین"

ابوالفضل پاشا

مرا زن‌هایی از مادرم بیشتر چاق می‌کردند
تو را می‌گذارند
پشت این ویترین بمانی
و پیراهنی را که به تن داری
دخترانی که در خیابان راه می‌برند
یک دست بعد از سلام تو می‌پوشند
من ده دلار جلوتر بودم
از این پیراهنی که به تن داری
و در هر خواب چند مادربزرگ از مادرم
عقب می‌رفتم
مرا لخت کرده بودند پشت این ویترین، آن
جا
و ارزان می‌فروختند
تو را پوشانده‌اند این‌جا
و لباسی را که بر تن نداشتم

تنِ تو کرده‌اند پشتِ این ویترین
شکم درآورده‌ام ببین!
از مادرم که باردارِ آغوش‌های پدرم بود
چاق‌تر شده‌ام
و این پیراهنی که به تن داری
بر گریه چادر نمی‌شود
دوست گچی من! مانکن!

در این شعر مسایلی بسیار جزئی و قابل دسترس، در حوزه‌ی زبانی ویژه مطرح شده است. اینکه می‌گویند زبان شعر دهه‌ی هفتاد از زبان مردم تأثیر گرفته است بدین معنا نباید باشد و نیست که زبان گفتاری مردم عینن در شعر به کار می‌رود بلکه برداشت صحیح از زبان شعر این دوره، ما را به آن‌جا رهنمون می‌کند که شاعر، گزینشی از زیباترین وجوه و کارکردهای زبان مردم را بعد از پالایش به‌کار می‌گیرد و در شعر خود از آن استفاده می‌کند. مسلمن این شعر عبدالرضایی مصداقی برای همین نکته است، زیرا وی از ابتدای شعر، زبان را وادار به گفت‌وگو کرده است. چنان‌که می‌خوانیم: مرا زن‌هایی از مادرم بیشتر چاق می‌کردند. برای ذهن‌هایی که به پدیده‌های مألوف و شناخته شده عادت کرده‌اند، پذیرش نحوی از این دست غیرقابل قبول به نظر می‌رسد، اما همان‌گونه که شاعر این شعر و شاعران این دهه و مخاطبین حرفه‌ای شعر این دوره ذهنیت خود را متوجه ویژگی‌های نوین کرده‌اند، پس آن دیگران و آن دیگرتران هم برای کسب لذت از شعر این دوره، باید رویکردهای نوین را بشناسد وگرنه بهتر است به شعرهای کلاسیک اعم از شعرهای کلاسیک قرون ماضی یا انبوه شعرهای دهه‌ی سی و چهل که متأسفانه صورتی نو داشتند مراجعه کند. راوی این شعر عبدالرضایی، خطاب به یک مانکن می‌گوید: مرا زن‌هایی از مادرم بیشتر چاق می‌کردند. آیا ما باید در پی این باشیم که این گزاره را به زبان عادی ترجمه کنیم؟ مسلمن این روش، سطحی‌ترین نوع برخورد با این شعر است، زیرا نحو این جمله با همین روند شکل گرفته است و ما نمی‌توانیم این شکل را از آن بگیریم مگر آنکه بخواهیم از محتوای آن نیز صرف نظر کنیم و این به معنای نفی این‌گونه شعرهاست. صد البته مشخص شده است که نفی شعر این دوره نتیجه‌ای ندارد و شعر این دهه، روز به روز خود را بیش از پیش معرفی می‌کند. اساس این شعر عبدالرضایی تقابل است: تقابل من و تو. من: راوی شعر، تو: مانکن. در ادامه‌ی شعر، با دخالت کاراکترهای

دیگر از قبیل مادر و انبوه دختران روبرو می‌شویم تا آنکه تقابل، خود را شدیدتر نشان می‌دهد: مرا لخت کرده بودند این‌جا/ /و لباسی را که بر تن نداشتم/ /تن تو کرده‌اند/. تقابل اعم از تضاد یا مراعات نظیر یکی از روایت‌های شعر کلاسیک است. اما شاعران این دوره روایت را به ضد روایت تبدیل کرده‌اند و این صرفن بدان معنا نیست که تقابل‌های جدید آفریده‌اند یا آنکه کلن از تقابل چشم پوشیده‌اند. بلکه منظور آن است که روایتی جدید از این تقابل را معرفی کرده‌اند. "من" و "تو" تقابلی بسیار قابل دسترس است اما عبدالرضایی با تمهیدات دیگر، شعری می‌آفریند که در آن گفت‌وگوی جدیدی مطرح است. یعنی من و این تو در این شعر، نه کاراکترهای معهودند و نه حرف‌های‌شان حرف‌های پذیرفته شده است. حتی تقابل لخت کردن و پوشاندن که یک تضاد را مطرح می‌کند، در حوزه‌ای غیر از معنای اصلی خود به کار رفته است. "لخت کرده‌اند"، به معنای اینکه تمام پول‌هایم را از چنگم درآورده‌اند و "پوشانده‌اند" که در خصوص مانکن به کار رفته است، غیر از معنای ظاهری خود، مفهوم "تبلیغات برای فروش" را به ذهن متبادر می‌کند. این‌ها همه ارجاعات روساختی این واژه‌هاست اما اگر در عمق این شعر دقت کنیم می‌بینیم که صحبت‌های دیگر نیز در میان است. مشکلی که راوی شعر از آن سخن می‌گوید: /مرا زن‌هایی از مادرم بیشتر چاق می‌کردند/ و این چاق شدن، وقتی بار دیگر در انتهای شعر مطرح می‌شود نشان می‌دهد که مفاهیم دیگری را نیز با خود به همراه دارد و این نکته دو موضوع را تأیید می‌کند: یکی اینکه عبدالرضایی کلمات را از حالت قدسی خودشان خارج کرده و شعری آرمان‌گریز سروده است و دیگر اینکه در یک شعر، بار معنایی کلمات، در ارتباط با کلمات دیگر قابل شناسایی است و نه به تنهایی، زیرا شعر دهه‌ی هفتاد، یک نشانه‌شناسی جدید را با خود به همراه آورده است.

دنیای مجازی، تصورات رسانه‌ای

بررسی شعر "کالباس"

منصور پویان

دغدغه‌های شاعر در شعر "کالباس" از نوع اندیشگانی است و البته اکران سرگشتگی انسان در عصر ارتباطات هدف دیگر آن است. نیّت مولف در این شعر پدیداری؛ در هم شکستن مرز میان واقعیت و فانتزی است. ما شاهد مرحله‌ای از حیات هستیم که انسان نه فقط توسط واقعیت بلکه با خیالبافی‌های رسانه‌ای نیز دچار تکه‌پارگی و چندگانگی شخصیت شده است.

نظریه‌ی "وانمایی" یا "شبیه‌سازی" (Simulation) و مفهوم اَبَرواقعیت (Hyper-reality) که ژان بودریار (Jean Baudrillard) برای طرح اندیشه‌هایش استفاده می‌کند، در این شعر خلاق اجرا شده است. مفهوم "شبیه‌سازی" همانا اشاره به گونه‌ای از واقعیت مجازی و مُجَرد است که به مثابه‌ی وضعیتی بَدَلی جانشین واقعیت اصلی و عینی می‌شود و آرزوها و آمال آدمی را محقق می‌کند. در وادی دیجیتال، تجربه به مدّد واقعیات تجریدی، سیمایی نشانه‌ای ولی بَدَلی و تصَوّری پیدا می‌کند. آنچه در واقعیتِ عینی دست نایافتنی‌ست، در این فضای تجریدی با استفاده از ترفندهای جانشینی و مشابهت اجرا می‌شود. بنابراین در فضای خودکفا و خودارجاعِ نشانه‌های تجریدی، تصَورّات مُجَرد شکل گرفته، با امتزاج نشانه‌های شمایلی، رویاها، تمایلات و حتی خیالاتِ آرمان‌شهری فرصت تحقق می‌یابند.

در شعر "کالباس"، راوی تحت تأثیر دنیای مَجازی و تصورات رسانه‌ای، ذهنیت منطقی خود را وانهاده، در عوالم وَهم و رویا غرق می‌شود. آنچه سوژه‌ی شعر را تشکیل می‌دهد همانا صورت خیالی از محبوب است که از متنِ آلبوم به متنِ زندگی پرتاب شده حضوری مستقیم و جان‌دار پیدا می‌کند.

پیش از بررسی بیشتر، بگذارید شعر "کالباس" را یک‌بار دیگر باهم بخوانیم:

کالباس

دست‌هایش را که در عکس افتاده بود دو دستی گرفتم
وقتی که پا شد تشکّر نکرد
می‌توانم با شما قدم بزنم؟
نگفت نه
دست‌های او را می‌گیرم
و بر عکس راه می‌رویم
کسی را که در چشم‌های تو مخفی کردند
هرچه می‌گردم بیشتر گم می‌کنم

راستی شما عروسی نکرده‌اید؟
نمی‌گوید
نمی‌کنید؟
نگفت نه!
کردیم!

روزها مثل باد می‌گذشت
و شب چند ثانیه بیشتر نبود
ما دو عکس تنها بودیم
که دنیا می‌خواست از آلبوم بیرون‌مان کند
کرد! باور نمی‌کنید!؟
امشب که بر عکس دیگری خوابیده‌ام
سری به آن آلبوم بزنید

و از یخچالی که درش را در عکس باز می‌کنید
هرچه می‌خواهید
ببخشید فقط کالباس داریم.

معنا، گرانیگاهِ مدرنیسمِ شعری بود. در متون پسامدرن ولی معنا مولفه‌ای است که با مشارکتِ مخاطب خلاق به شعر الحاق می‌شود. هدفِ شعر همانا کشف و اجرای حالات و وضعیت‌های بشری است. شعر "کالباس" حرف و حدیث ندارد، بلکه با اکران نمایش زندگی، حسّ تنهایی در فضای مجاز را به اجرا می‌گذارد.
بی شک کلام از بیان ملموس چیزی که شعر "کالباس" نشان می‌دهد، عاجز است. از خودبیگانگی به مدد تصویر، در این شعر باز نمایانده می‌شود. روال چرخشی کالباس همان دایره‌ای را نشان می‌دهد که ذهنیت راوی (بخوان انسان منفرد و سودازده) به تکرارش می‌پردازد. رژیم خیالی که راوی در آن گرفتار است همانا وضعیتی‌ست که القائات و نظام حاکم آن را موجب شده‌اند. خواننده سرگردان در متن رها می‌شود تا با راوی این‌همانی کرده هویت رویازده‌ی خود را به تماشا بنشیند. این شعر بر آن‌ست ذهنیت بحران‌زده و کاذب انسان گرفتار در حلقه‌ی مجاز را عیان سازد.
بازی‌های زبانی و تصاویر ملحوظ با فضای شعر خوانایی دارد. رمز نهفته در "کالباس" مانند یک داستان پلیسی وقتی مکشوف می‌شود که خواننده به پایان برسد و پرده‌ی نمایش پایین بیفتد. بدین معنی "کالباس" روال پرداخت شعرِ نوقدمایی را برنمی‌تابد و از روایت‌پردازی خطی می‌پرهیزد. مشخصه‌ی اصلی این شعر، فرم و چیدمان خاصش است گرچه تصاویر و فضای تولید شده همانند یک رُباعی یا هایکو با رمزگشایی از یک جُستمان در پایانه حادث می شود. "کالباس" بیگانگی و مجاززدگی انسان بیمار و سرگردان امروز را شرح و تفسیر نمی‌دهد، بلکه همچون آینه می‌نمایاند.
راوی در شعر "کالباس"، نقشی کنشمند و معشوق رُلی هرچند منفعلانه اما بطنی دارد. خط و خطوط رابطه با تک‌سطرهای کلیدی و طرح پاساژهای متنی نشان داده می‌شود و در فیناله به اوجِ ابهام در فضای مَجاز می‌رسد. در فرآیندی نامنتظر و در کشاکشی پارادوکسیکال، خواننده از کنش‌پذیری سطور به مکاشفه‌ای دست می‌یازد که حسّ و رفتار شعر را بدون موعظه در خاتمه درمی‌یابد.

زندگی راوی از وقتی شروع می‌شود که زنِ مورد علاقه‌اش در آلبوم رُخ می‌نماید. از زن که انگار در حالِ افتادن بود، عکسی گرفته می‌شود و راوی که یادش می‌آید دست او را گرفته کمکش کرده بود بایستد، رابطه‌ای متنی را آغاز می‌کنند که همانا طرح توطئه داستان این شعر است.

دست‌هایش را که در عکس افتاده بود دو دستی گرفتم
وقتی که پا شد تشکّر نکرد

راوی و زن اثیری افتاده در عکس، مرزبندی‌های میان واقعیت و خیال را در روال داستان در هم می‌ریزنند و خواننده طی خوانش، قصه را در ذهن خود از نو بازنویسی می‌کند.
علی‌رغم سرعت بالای سطرها در این روایت چندلحنی، "کالباس" اجرایی ساده داشته کارکردِ زبان در آن با روندِ طبیعیِ کلام و گفتار روزمره نزدیکی دارد، مع‌الوصف از لحاظ اندیشگانی شعر در جایگاهی دور از دسترس مقام دارد. روند روایت شعر در پیوندی عمیق و سازگار با ساختار معنایی آن شکل می‌گیرد. تعادل میان اندیشه و زبان و همآهنگی آن‌ها با فضای مضمونی در ساخت سطرهای کوتاه و موجز شعر "کالباس" باعث شده ظرافت‌های ایماژی و مفهومی با یکدیگر متجانس و در تداخل باشد.

می‌توانم با شما قدم بزنم؟
نگفت نه
دست‌های او را می‌گیرم
و بر عکس راه می‌رویم

موجزگویی به شیوه‌ی هایکوهای ژاپنی، ویژگی برجسته‌ی شعر "کالباس" است. در هایکوسُرایی، تصویرها کوتاه و لحظه‌ای‌اند و عبارات کوتاه ادا می‌شوند و همین موجب شده گزین‌نویسی این اثر (Aphorism) خاستگاه اندیشگانی شعر را، بدون وعظ و خطابه اکران دهد.
هر شعر نوبنیادی با ابعاد و اکناف خاصِ خودش، جهانی مستقل در متن می‌آفریند که بنابر مفاهیم و مضامینش دربرگیرنده‌ی زبان خاص خود است. جنّاس‌های لغوی در متن تمهیدی‌ست ساختاری که شعر را در عین حال

از نوعی تشخُص زبانی بهره‌مند می‌سازد. زبانِ شعر در "کالباس" زلال و بی حشو و زوائد است. بافت و مُوتیوهای موجود در این شعر، تجربه و نگاهی نو را برمی‌تاباند. در متنِ شعر، لایه‌های مختلفی وجود دارد که برخی آشکار و بعضی پنهان و دور از دسترسند. حادثه در زبان و در سطح روایت می‌شود، ولی معنا در عمق، منتظر خوانش خواننده می‌ماند تا در پایان حسّ و درک شود.

گزاره‌های به کار رفته در شعر با فضا، فُرم و مضمون خوانایی دارد. این گزاره‌ها اغلب شهودی و حسی‌اند و اگرچه باری خبری نیز دارند اما هیچ یک از گزاره‌ها برهانی، جَدَلی و خطابی نیست. شاعر تصویرِ محبوب در آلبوم (اسطوره‌ی نیمه‌ی گمشده) را به جهان متن (نیمه‌ی ناکامل) وارد کرده با تلفیق آن از خط و مرزی که واقعیت و خیال را از هم تفکیک می‌کند گذر کرده فضای تجریدی را بدل به واقعیتی متنی می‌کند.

کسی را که در چشم‌های تو مخفی کردند
هرچه می‌گردم بیشتر گم می‌کنم

دل در گِروِ اشاره چشمی مجازی داشتن و با خیالبافی حولِ عکسی از آلبوم زندگی کردن همان مفهوم "صورت خیالی"ست که ژان بودریار مطرح می‌کند. در شعر "کالباس"، عکسی از آلبوم ابتدا ایده‌آلیزه و سپس در کالبُدش جانی دمیده شده در زندگی پرسوناژ اصلی حضوری زنده می‌یابد. این حضور آن‌چنان نزدیک، توأمان و پیوسته است که زندگی با وی نوعی باهم‌بودگی متنی را به اکران درآورده است. در وادی دیجیتال، راوی به پدیداری عشق خوش‌آمد می‌گوید و در واقعیت فتوکُپی شده، محلّی از اِعراب برای شکل‌گیری تردید باقی نمی‌ماند. لذا در طول شعر، هرچه هست همانا یقین درباره ارزش گزاره‌های متنی است.

راستی شما عروسی نکرده‌اید؟
نمی‌گوید
نمی‌کنید؟
نگفت نه!
کردیم!

عبدالرضایی روایت‌گر بزرگ سرطان تنهایی است. او در این متن، راوی وضعیتی است که در آن شیئی خارجی، هستی دوم خود را دوباره و چندباره پیدا می‌کند و این سوبژه‌های آبجکتیو شده چنان با هستی ما یکی می‌شوند که رابطه‌شان با زندگی واقعی به ارتباطی زنده و خلاق بدل می‌شود. در ذهنیت راوی، محبوب از عکسش بیرون آمده با او در ارتباطی درونی و تنگاتنگ قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، محبوب در عالم انتزاع با ذهنیت راوی پیوندی مستقیم و ارتباطی پیوسته برقرار می‌کند.

در الهیات، انسان مصنوعِ خدا و تصوّیری‌ست ایده‌آلی برای پُرکردنِ تنهاییِ آن "او"ی خودبزرگ‌بین که لیلا از پذیرشِ توَهُمَش تن زد. بر همین نمط، آدمی نیز همچون خدا می‌تواند مجری آفرینشی باشد. پس همان‌گونه که خدای عیسی از خشتِ خام مجسمه‌ی آدم ساخت و در تنور پخته کرد تا تنهایی‌اش پُر شود، راوی نیز از آلبوم، عکس محبوبش را برگزید و در جهانِ خیال زندگیش بخشید تا با آن به یک هم‌بودگی و دیگرشده‌گی برسد. خدا از کمرگاه خویش به جای لیلای نافرمانبر، دست به آفرینش حوّایی می‌زند که نای نافرمانی نداشته باشد و سیبی از درختِ دانایی کش نرود. همان‌طور که حوا از آدم خلق شد و بعد با او هم‌زیستی آغاز کرد، راوی در این شعر با تصویری از زنی اثیری که مخلوق خودش است، در عالم تجرید هم‌زیست می‌شود.

با این‌همه، عجوزه‌ی هزار عروس و بدسگالان توطئه‌گر احوال خوش‌شان را به‌هم می‌زنند و از دنیای زرق و برق‌دارِ آلبوم به جهان بیرون که در کالباس نمودی متنی یافته پرتاب می‌شوند. با بیرون افتادن از آلبوم، البته عکس‌های دیگری جانشین شده بعدها در اولویت قرار می‌گیرند!

روزها مثل باد می‌گذشت
و شب چند ثانیه بیشتر نبود
ما دو عکس تنها بودیم
که دنیا می‌خواست از آلبوم بیرون‌مان کند

راوی در دنیای رسانه‌ای نخواسته میان خود و مَجاز فاصله‌گذاری کند. از این‌رو، رابطه‌ی "سوژه ـ ابژه" یعنی "من" و "جز من" در هم ریخته است و هیچ‌گونه جدایی مَعَ‌الفارقی میان‌شان در دستگاهِ شناسایی راوی موجود نیست. سوژه (راوی) در ارتباط با ابژه (عکسی در آلبوم) هستی‌شناسی‌اش شکل می‌گیرد و نمی‌تواند برای

تصویری دلخواه ولی مَجازی، هویّتی عَرَضی قائل شود. این درست مانند ارتباطی‌ست که رسانه‌ها در دنیای تبلیغات میان کالا و مشتریان از طریق این‌همانی ایجاد می‌کنند. در دنیای رسانه‌ای، زندگی آدمی از دنیای تصاویر جدا نیست.

در شعر "کالباس"، تشریح هم‌بودگی با عکس آن‌چنان فُرمی پیدا دارد که با روابط مُجرد در فضای بی زمان ـ مکانِ خیال خوانایی دارد. شاعر در فضایی پرتاب شده که در آن تمایزی میان عینیت و ذهنیت موجود نیست. انگار فردیتش در یک دگربودگیِ موهومی گم شده است. این شعر ضمن آنکه جهان در هم آجینِ راوی را می‌نمایاند، در لایه‌های زیرین بدون آنکه فلسفه ببافد، وضعیتی را نمایش می‌دهد که در آن آدمی بازی‌خورده‌ی درام‌های پُرشورِ خیالبافی‌های خویش است.

باری، ذهنیتِ کنش‌پذیرِ راوی، طامات می‌بافد و پی‌آمدِ ماجراها را دلخواهانه رقم می‌زند. سردرگمی مخاطب آن‌جا افزون می‌شود که رویاپردازیِ راوی به اوج رسیده از برقراری رابطه‌ای جدید سخن می‌رود:

امشب که بر عکس دیگری خوابیده‌ام...

این اوج تنهایی معاصر ماست که رایانه مولد آن است. حالا دیگر اشاره چشم و قوس ابرو موضوع عشق‌های معاصر نیست بلکه همه چیز در یک فاصله ساخته می‌شود. عشق‌بازی هم معنای خود را گسترده کرده به بار خیالی‌اش افزوده شده است. عشق‌یابی در اتاق‌های مجازی و اینترنتی همچون پالتاک و عشق‌بازی با تصویری که در صفحه رایانه هویدا می‌شود و چت کردن با هستی دوم معشوقی که نمی‌خواهد حیات اولش را زندگی کند، همه و همه از دغدغه‌های شاعر کالباس خبر می‌دهد و نگرانی ابدی او را از همین سرطان تنهایی اعلام می‌کند. البته عبدالرضایی پیش‌تر نیز در بخش شانزدهم هرمافرودیت با نقد فضای (second life) مفصل به طرح نظریه نگرانی خود پرداخته که این مجال را فرصت طرح آن نیست.

از سطر بالا نمی‌شود دریافت بر رابطه‌ی پیشین چه گذشته است که راوی تجدید فراش کرده با کس دیگری سَر و سّر تازه بنانهاده است. آیا توطئه در فضای مجرد با توجه به شبهه راوی عامل این جدایی بوده است یا اینکه محبوب اثیری دچار مرگ زودرس شده است!

ما دو عکس تنها بودیم
که دنیا می‌خواست از آلبوم بیرون‌مان کند
کرد! باور نمی‌کنید!؟

ذهنیت و عینیت راوی قابل تمیز از یکدیگر نیست. از این‌رو، شعر از خواننده انعطاف‌پذیری بیشتری می‌طلبد تا مرزبندی میان رویا و واقعیت در خوانش اثر را خود تعیین کند و این همان جهانِ پدیدارشناسانه‌ای‌ست که در آن زندگی می‌کنیم. در پایانه، آن‌جا که راوی ما را به یخچال حواله داده قصدِ پذیرایی دارد، معلوم نیست که آیا این ارجاع به یخچالی که جز کالباس در آن نیست، مابه‌ازایی بیرونی دارد یا اینکه همچنان از تصوّرات رسانه‌ای و از عوالمِ دیجیتالی راوی برمی‌خیزد!

و از یخچالی که درش را درعکس باز می‌کنید
هرچه می‌خواهید
ببخشید! فقط کالباس داریم!

موجودیت یخچال و کالباس حتی در مَحاقِ تردید است. شعر بدین نحو، از بنیان فریب‌خوردگی ما در دنیای رسانه‌ای پرده برمی‌گیرد. شیئیّت کالباس در سطر آخر حکم عنصری اغواکننده را دارد که به ناهوشیاری ما طعنه می‌زند و فریبندگی این کمدی ـ تراژدی را که بازیگرانش در دنیای مجاز هستیم، تماشا می‌دهد. آیا کالباس به عنوان یک غذای سرد نشانه‌ای شمایلی برای نمایش انواع "فست فود"هاست که این سال‌ها همه آدم‌های تنها را خوراک می‌دهد؟ آیا شاعر این‌گونه می‌خواهد از غیبت زن اثیری برآمده از آلبوم خبر بدهد یا اینکه فقدان کدبانویی را که دیگر زن خانه و آشپزخانه نیست و نباید باشد، گوشزد می‌کند؟ آیا این کالباس تنها و سرد، نمایه‌ای از آلت مردانه نیست که در یخچالی خالی به نام خانه زندگی می‌کند؟

در گذشته، دلبستگی به آرمان‌خواهی‌های ناکجاآبادی همانا انفصال از واقعیت تلقی می‌شد. امروز، رسانه‌ها از طریق شخصیت‌های آرمانی، اذهان را به سوی ایده‌های مُجردِ خویش در کارزارِ رقابت و بازاریابی سوق

می‌دهند. هویت‌های نوین، انسان امروز را اسیر روایات رسانه‌ای از یک طرف و سرگشتگی در فضاهای مُجردِ رایانه‌ای از طرف دیگر کرده است.

انسان امروز به مدد رسانه‌های گروهی به سهولت می‌تواند بند نافش را از دنیایِ نادلپذیر واقعیت بُریده در جهان رویازده، با خیالبافی‌های انتزاعی زندگی کند. در جهان پَسامدرن، بی ایمانی به حقایق ثابته و همچنین تنّوع امکانات رویاپردازی (اعم از رسانه‌ای و موّاد مُخدّر) شرایط را برای روی‌گردانی از واقعیت آسان کرده است. زندگی در سایه‌سارِ رسانه‌ها و غوطه‌وری در عوالم خیال و رویا، یکی از موارد آسیب‌شناسی روانی‌ست که در جوامع در حال توسعه و میان گروه‌های کم درآمد رایج‌تر است. ایجاد هویت کاذب و کسب شهرت در فضاهای مُجرد اینترنتی همان‌قدر جذاب و اغواگر است که تماشای پستان سیلیکانی و بوسه بر لب و چهره‌ی ساخت شده به دست جرّاح.

آدم‌ها فریبکارانِ خویشند، چراکه ایده‌ها و رویاهای‌شان آن‌ها را فریب می‌دهد. اسطوره‌ها، داستان‌ها و خیالبافی‌-ها پس از آنکه به دست آدمی خلق شدند، خود حیاتی مستقل پیدا کرده، خیانت‌کارانه بر آدمی می‌شورند و دمار از روزگارش درمی‌آورند.

انسان امروزین مدام دارد صورتی خیالی (Simulacrum) از یک محبوب ایده‌آل یا گروهی اجتماعی (مثلن طبقه‌ی کارگر در نگاه مارکسیستی) می‌سازد و سپس این رژیم خیالی یا آرمانی به تصوّری مُتقن بدل شده، بر پندار و رفتارش حکومت می‌کند. برای نمونه، برای بسیارانی از شیفتگان مهاجرت، آمریکا سرزمین سعادت و کعبه‌ی آمال متصوّر شده است. این تصوّر که توسط خیالبافی از فیلم‌های هالیوودی از یک طرف و توسط سیستم اطلاعات از طرف دیگر پرورانده شده است، خود مولودی‌ست برای نارضایتی از وضعیت موجود و زندگی در هر کجای دیگر.

ما با جهان تصویر، فیلم و سینما درآمیخته‌ایم. قهرمان‌های جهان داستان را به متن زندگی‌مان کشانده‌ایم و با آن‌ها تنگاتنگ و همجوار زندگی می‌کنیم. در کاست‌ها، عکس و تصویر، خود را وارد متن می‌کنیم و از آن بی خبریم! اما عبدالرضایی به این اشراف رسیده و دانسته همین فضای مجازی را که اصلی‌ترین مُد عصر ماست، در خانه‌ای شیشه‌ای که وسط میدان است، زندگی می‌کند و متن‌هایش نیز بخشی از زندگی اوست. به بیان دیگر او همچون برخی از اسلاف صوفی‌اش به جای اندرز دادن نقش‌بندی می‌کند و اگرچه خودش را برای مسئولیتی که در قبال متن‌هایش دارد، ملامت نمی‌کند اما تنها بازیگر نقش‌هایی است که می‌بندد. به بیان دیگر او تنها قاتلِ قتل خویش است! و گمان نکنم کسی که در این دو دهه عبدالرضایی و آثارش را دنبال کرده باشد،

به این نکته وقوف نداشته باشد. و این است که گاهی تعجب می‌کنم از این‌همه تلاشی که برخی برای حذف مادی و معنوی او صرف می‌کنند! در شاعری او نظریه‌پرداز پیشرویی هم هست که اهل شهرت نیست، هرگز نمی‌نویسد مگر که بخواهد در جای مهمی به چیزی یا کسی هشدار بدهد. از زمره اهالی اظهار فضل هم محسوب نمی‌شود که خانه در برج عاج کرده باشد.

عبدالرضایی شاعر متفکری است که اطلاعات را نمی‌خواند بلکه می‌خورد! شعرهای مهم او مبتلا به یک نگرانی ابدی است و شاید همین است که او مدام تن خود را در شعرهایش وسیله هشدار قرار می‌دهد. عبدالرضایی نگاهی تلخ دارد و صدایی عصبانی که انگار از همه چیزی منزجر است اما این‌طور نیست، نمی‌توان شاعری یافت که همچون او چنین عاشقانه به زندگی در متن خو کرده باشد. او قربانی شعرهایی است که می‌نویسد و همه ما این را به خوبی می‌دانیم، ولی از همین زاویه که همانا بی مهابایی‌اش در طرح سمت مگوی زندگی معاصر ماست، دلیلی می‌سازیم که طردش کنیم و نمی‌دانیم که او پیشاپیش شاعر بزرگ قتل خویش است.

حادثه‌ای که در حال اتفاقن است

نگاهی به مجموعه شعر "من در خطرناک زندگی می‌کردم"

علی مسعودی‌نیا

ما به دوره‌ی راکدی رسیده‌ایم، دوره‌ای خطرناک، دوره‌ای سرشار از محافظه‌کاری و احتیاط. درست است که شعر امروز، طیف‌های گسترده‌ای از شاعران را دربر می‌گیرد، درست است که کثرتِ شاعران به کثرتِ بینش شاعرانه منجر شده است، درست است که شعر جوانِ ایران، شعری بیقرار و تجددخواه است، اما با این وجود به دوره‌ی راکدی رسیده‌ایم. رکودی ناشی از فقدانِ ایده و اندیشه‌ی زندگی شده، رکودی ناشی از فرهنگ مصرف کنندگی. ما به شدت مصرف کننده‌ی اندیشه هستیم، اندیشه‌ای که بن‌مایه‌هایش ربطِ چندانی به ما ندارد و در گذر از ذهنیتِ از پیش تسلیم و فوقِ پذیرای ما، تنها خودباختگی را برای‌مان به ارمغان آورده و دیگر هیچ. شعرهای خیلی‌ها بدل شده به رفتارِ بزکی با تئوری، رفتاری که هیچ تلاشی در پروردنِ اندیشه و پیوند آن‌ها با فرهنگِ امروز و دیروزِ ایران ندارد. نقدهای ما گزیده گزاره‌هایی هستند از فوکو، دریدا، بودریار، ریکور، سوسور، هایدگر و امثال آن‌ها. در ارزشِ این گزاره‌ها البته تردیدی نیست که از نام‌ها پیداست اندیشمندانی جریان‌ساز و جاودانه هستند و علی‌القاعده حرف‌شان هم حرفِ حساب است، اما واقعن چنین نقدهایی در پیشبرد شعر امروز ما چه نقش و تاثیری داشته‌اند؟ این گزاره‌های پرت از متن، این گزاره‌های دخل و تصرف شده و مصادره شده به مطلوب، کدام دردِ ادبیات ما را درمان کرده‌اند؟ در چنین فضای خطرناکی، شعری می‌تواند تاثیرگذار و پیشرو باشد که از اندیشه‌ای نو برخوردار و تولید فضای تازه کرده و زیستی خلاق در متن داشته باشد.

با این مقدمه آمده‌ام به سراغ تازه‌ترین دفتر شعر علی عبدالرضایی. عبدالرضایی نه فیلسوف است، نه تئوریسین ادبی و نه منتقد. جایی نخوانده و نشنیده‌ام که دانسته‌های خود را از اصول فلسفی و نظریات ادبی نوین به رخ کشیده باشد. به هر حال او هم به کردارِ سایرِ اهالی ادبیات، یقینن خوانده‌هایی دارد و دانسته‌هایی. اما این ربطی به شعر او ندارد. شعرهای او مملو از جسارت و پیشنهادهای تازه‌اند. ما حق نداریم ـ تاکید می‌کنم که حق نداریم ـ به خاطر حواشیِ شخصیتِ جنجالی و هنجارشکنِ او، چشم بر این پیشنهادها ببندیم و درباره‌شان سکوت کنیم.

این کمترین کاری‌ست که می‌شود کرد و البته عجالتن، بهترین کار. من در این مقاله می‌کوشم تا نگاهی گذرا داشته باشم به یافته‌های او و اجراهای تازه‌اش در مجموعه‌ی اخیر. بحث درباره‌ی شعر موسوم - این تسمیه کارِ چه کسی بود، نمی‌دانم ـ به شعرِ دهه‌ی هفتاد، بحثی است که همواره جنبه‌ی جدلی آن پر رنگ‌تر پیگیری شده تا جنبه‌ی تبارشناختی‌اش. در هر صورت اکثر خوانندگان جدی شعر، چهره‌های شعر این دهه و نمونه‌های موفق و ناموفق آن را می‌شناسند و به یاد می‌آورند. در این میان برخی از شاعران جریان هفتاد، دیگر از طی طریقِ سابق‌شان دست شسته‌اند و به امید کشف افق‌هایی دیگر، رویکردی متفاوت نسبت به شعر دارند. کاری نداریم که موفق هستند یا نه، به هر حال رویکرد آن‌ها در قیاس با گفته‌ها و آثار قبلی‌شان متفاوت است. هر چند اگر در مقام ارزش داوری برآییم، اکثر تلاش‌ها به حاشیه رانده شده‌اند و لااقل تا امروز، نتیجه‌ای که قرار بوده داشته باشند، نداشته‌اند. علی‌الظاهر برخی دیگر هم به کلی از جریان شعر دور شده‌اند و یا اثر تازه‌ای ارائه نکرده‌اند و یا آثارِ تک و توک‌شان را نمی‌توان به عنوان کارنامه‌ی یک دوره‌ی جدید مورد بررسی قرار داد. در این میان تنها یکی دو نفر هستند که نسبت به گذشته‌ی شعری و شعرِ گذشته‌شان، رویکردی تکوینی ـ تکمیلی داشته‌اند. یعنی بی آنکه از حرف‌های سابق‌شان برگردند، کوشیده‌اند به آن‌ها متوسعانه‌تر نظر بیفکنند و مجال‌هایی تازه در آن کشف کنند. علی عبدالرضایی شاخص‌ترین نماینده‌ی چنین رویکردی است. او در "من در خطرناک..."، بر پایه‌ی گفتمان‌های سابق خود (چه اخلاقی ـ غیر اخلاقی و چه وجهه‌ی ادبی ـ هنری) همچنان می‌کوشد که در افق‌های ذهنی سابقش، لابیرنت‌های تازه‌ای را بیابد. در واقع انگار عبدالرضایی تمایل دارد که در ژانر فکری ـ ادبی خودش بدل به یک نمونه‌ی کلاسیک شود؛ کلاسیک به معنای اصیل‌ترین و مداوم‌ترین سیر تکاملی. در مجموعه‌ی مورد بحث، نشانه‌های فراوانی را از چنین رویکردی می‌توان یافت. نوع نگرش به وجهه‌ی زبانیِ شعر، استتیک پرخاش و اعتراض، نگاه نقادانه، طنز و گسترش دامنه‌ی جسارت

مضمونی و ساختاری، همه و همه در خدمتِ مبنای مسبوقِ عبدالرضایی و ادراک او بر حیطه‌ای‌ست که شعر می‌پندارد. این فعل به خودی خود می‌تواند قابل توجه باشد؛ خواه ما شعرِ او را شعر بدانیم و خواه نه.
نخستین نکته‌ای که در مورد این دفتر به چشم می‌آید، نوعِ رفتار شاعر است با زبان. نوعِ رفتار عبدالرضایی در این دفتر، نشان دهنده‌ی میلِ شدیدِ اوست به گذشتن از آنچه می‌توان اعتیادِ منطقی نامیدش. او می‌کوشد که ذهنش معتاد نباشد، به چفت و بست‌های فرموله و منطقِ ساختاری قابلِ تجویز تن ندهد. در حقیقت رفتار زبانیِ عبدالرضایی در اشعار این مجموعه، تلفیقی است از ذخیره‌ی کلامی و تصادف. این کنشِ تلفیقی موجب می‌شود که عبدالرضایی سطرهایی بیافریند، با تکیه بر امکاناتِ زبان، اما با نگاهی آشنایی‌زدایانه. در واقع او در این رفتار به نوعی پختگی و بلوغ رسیده است، دیگر جسارت زبانی را در نحوشکنی و تزلزلِ ارکانِ جمله نمی‌بیند، دیگر بازی زبانی و زبان‌بازی نمی‌کند، او می‌کوشد تا زبان‌سازی کند، زبانی که در حیطه‌ی هر شعر کاربردِ مفهومی و سمبولیکِ خودش را داشته باشد. برای نمونه خواننده را ارجاع می‌دهم به شعر تنوین. رویه‌ی ظاهری رفتار زبانی شاعر در این شعر، شاید همان دگرگون کردنِ نقشِ قید و صفت است؛ یعنی در جاهایی که منتظرِ شنیدنِ صفت هستیم، قید ریشه‌ی همان صفت را می‌شنویم. این کار به خودی خود، چندان کارِ تقلید ناپذیر و دشواری جلوه نمی‌کند:

نمی‌گذارد از واقعن جز نیست
حادثه‌ای که در حالِ اتفاقن است

نکته در این‌جاست که این رفتار، فقط در حیطه‌ی اجرایی و مفهومیِ همین یک شعر معنا می‌یابد. این دقیقن همان نکته‌ای‌ست که بسیاری از شاعرانِ ما درکِ درستی از آن ندارند، یعنی کشف‌ها و تصرف‌های خود را در تمامِ شعرهاشان تکرار می‌کنند، بی آنکه به همگونیِ فضای زبانی با فضای شعر فکر کرده باشند. عبدالرضایی اما تنها در همین یک شعر، از چنین تکنیکی بهره می‌گیرد و با پافشاری در استفاده بی رویه و تصنعی آن را به تکنیکی از مد افتاده بدل نمی‌کند بلکه می‌کوشد ظرفیت‌های آن را در فضای موردِ نظرش به بهترین وجه ممکن به کار گیرد، به عقیده‌ی من رمزِ کار همین است. هر شعر خلاقی جهان مستقل خودش را دارد، با ابعاد و اکنافِ خاصِ خودش، پس زبانِ خاص خودش را هم می‌طلبد. با همین نگاه می‌توان فهمید که چه کشف‌ها که در آثار بسیاری از شاعران این روزگار صورت گرفته و تنها به خاطرِ اینکه شاعر به جای استفاده از ظرفیت‌ها

به سوءاستفاده از آن‌ها پرداخته موجبات عقیمی و انهدام آن را فراهم کرده است. خود عبدالرضایی هم در گذشته از این بی مبالاتی‌ها داشته است. مشکل واضح است، در شعر امروز، ما پس از ابداع یا رسیدن به یک بازه‌ی نوینِ زبانی، به جای آن که سعی کنیم بهترین اجرا را در آن بازه داشته باشیم، شروع می‌کنیم به سرودنِ شعرهایی که در آن بازه بگنجند و بتوانند کشف ما را به رخ بکشند، این یعنی خطر، این یعنی که من بیایم و قالبی طراحی کنم به ابعادِ بیست سانتی‌متر در بیست سانتی‌متر و بعد بخواهم تمامِ اشیای جهان را با همین قالب بازسازی کنم و اصلن به این فکر نکنم که این قالب به کارِ اشیای هم‌قواره‌اش می‌آید و مثلن تریلیِ ساخته شده با این قالب، فقط به دردِ بازی بچه‌ها می‌خورد. به هر حال به گمان من عبدالرضایی در این مجموعه کوشیده است رفتار ظاهری با زبان را به رفتاری هدفمند و باطنی بدل کند و جای خودنمایی، به استفاده از امکاناتی که این رفتار در اختیارش قرار می‌دهد، بپردازد. او با وسواس به کشفِ جناس‌های لغوی تازه می‌رسد و آن‌ها را در متن شعر عادلانه توزیع می‌کند، تا متن همان باشد که قرار بوده، نه متنی که تحتِ تاثیر واژه‌های همگن و همگون موسیقیایی و املایی قرار گرفته باشد.

دستی به سبکِ لطفن ندارم
که بر موهای نسبتن بگذارم
از قبیلِ زن قبلن زیاد داشتم
قلبن زیاد نداشتم
(ص ۶ متن کتاب)
بی کس‌تر از من خودِ بی کسی‌ست
دلم خوش است که نامم شوهرِ کسی‌ست
(ص ۴۳ متن کتاب)

از این دست نمونه‌ها در مجموعه‌ی مذکور کم نیست. ایده‌های تازه‌ی عبدالرضایی در حیطه‌ی زبان را، تنها به پس و پیش کردن یکی دو حرف و ساختنِ مثلن "قبلن" و "قلبن" نباید محدود کرد؛ باید دید که در کجا و با چه مقصودی از این بازی استفاده می‌کند. با چنین دیدگاهی می‌توان به منطق بازی‌ها پی برد و توجیهِ وجودی آن‌ها را درک کرد، اما به هر حال باید بپذیریم که به دور از هر گونه داوری و ارزش‌گذاری، این

شعرها صاحب نوعی تشخص زبانی هستند. تشخصی که ناشی از افراط شاعر است در به رخ کشیدن رفتارش با زبان. فراموش نمی‌کنیم البته که این ماجرا می‌تواند تا حدودی ریشه داشته باشد در نظریه سوسور درباره‌ی روابط متقابل نشانه‌ها در نظام زبان و به این ترتیب عبدالرضایی را می‌شود شاعری دانست که می‌کوشد در این نظام تغییراتی پدید آورد که این تغییرات، تنها در نظام نشانه‌های شعر خودش می‌تواند معنی‌دار باشد. اما نظر من این است که اصرار وی بر تشخص زبانی، موجب می‌شود که درباره‌ی خودش سهل‌انگاری کند و بخش‌هایی ارزشمند از هویت شاعرانه‌اش را در پس و پشت این بازی‌ها پنهان کند. واضح‌تر بگویم: قله‌ای که عبدالرضاییِ فعلی بدان دست یافته برای عبدالرضاییِ واقعی خیلی کوتاه است. اینکه او عمده‌ی تلاشش را در حیطه‌ی زبان به کار می‌بندد، یعنی دارد وجوه دیگر شعرش را تحت تاثیر این بعد فیزیکی قرار می‌دهد. عبدالرضایی به گواه برخی آثارش، بسیار شاعرتر از آن چیزی‌ست که نشان می‌دهد. بگذارید با چند نمونه پیش برویم:

گاهی در پس‌زمینه‌ی شعر عبدالرضایی فیلسوف ولنگار شروری را می‌توان دید که نگاه طناز و در عین حال فکوری دارد به اتفاقات پیرامونش؛ مثلن در سطرهای آغازین شعر جامعه:

اگر کودکی به خودش واگذار شود بزرگ نمی‌شود!
مادر پادرمیانی می‌کند و جامعه می‌شود

عبدالرضایی به این وجهه‌ی شاعرانه‌اش کمتر توجه کرده و در راه رشد و پر رنگ کردن آن کمتر کوشیده، در حالی که مانایی و تاثیرگذاری این بعد از خلاقیت او، به مراتب بیشتر از بعد روساختی و زبانی است، چراکه در چنین رویکردی خواه ناخواه با حیطه‌ی معنا مواجه هستیم. نکته‌ی جالب آن است که هر وقت عبدالرضایی به این سمت و سو می‌رود، از خودنمایی تسلطش بر زبان می‌کاهد:

هیچ‌کس مال ما نیست   آن‌ها خودشانند!
گاهی مسیحی گاهی مسلمان هندو و بودائی‌اند
چون هیچ‌کدام آن‌ها نیستند!
کسی که از دنیا فرار کرده خودخواهی‌ست

که در دیرها نشسته چمباتمه با ترس کلنجار می‌رود
ترس یعنی دوباره گیج شدن در گیجی
(از متن شعر جامعه)

علت وقوع چنین حالتی چیست؟ آیا شاعری با تجربه و پختگی او از برقراری تعادل میان اندیشه و زبان ناتوان است و همواره در این ترازو چنان یک کفه را سنگین‌تر می‌گیرد که از کفه‌ی دیگر غافل می‌ماند؟ مسلمن خیر. او در همین کتاب "من در خطرناک..." نشانه‌هایی از حرکت به سمت برقراری تعادل مذکور بروز می‌دهد، اما هنوز از شدتِ جسارت محافظه‌کار است، این امری طبیعی‌ست. او خاص بودنش را بیشتر مرهون زبانِ جسورانه‌اش می‌داند و به این ترتیب می‌کوشد همواره این برگ برنده را برای تسلیم کردن منتقدان و خواننده‌ها در جیب داشته باشد، اما آیا اگر کل این بازی‌ها را از شعر او بگیریم، دیگر چیزی باقی نمی‌ماند؟ به گمان من عبدالرضایی درباره‌ی شعر خودش منصف نیست. وابستگی شعر او به این زبانیت متشخص بسیار کمتر از آن چیزی‌ست که خودش و منتقدانش تصور می‌کنند. در یک خوانش دقیق و موشکافانه، می‌توان دید که در بسیاری از موارد اصلن، نیازی به رفتارهای بدیع و بعید زبانی ندارد، اما چون از آن رفتارها دل نمی‌کند، اندیشه‌ی جاری در شعرش هم اغراق به نظر می‌آید.
اما واقعن از شاعری که خالق چنین سطرهایی‌ست:

شده گاهی که در آینه راهی نیست آهی نیست
پنجره‌ها را بازی کنی
و عاشق بشوی به بادبادکی
که نخش ول شده باشد در آسمان
در آسمان شهری
که بادش سراسیمه از پشت کوه درمی‌آید؟
بر پشت بام کسی رفته‌ای؟
(از کتاب فی‌البداهه)

نمی‌توان انتظار داشت که اندیشگی و فن‌مندی را در شعرش به تعادل برساند؟ مسلمن از او برمی‌آید. باید از این خیانتی که به خودش و در نهایت خواننده‌اش می‌کند، دست بردارد. او با بزرگ‌نماییِ وجه ظاهر شعرش، گویا خودش هم پتانسیل باطنی شعرش را به دست فراموشی سپرده است. اشراف او بر نحوشکنی و انعطاف-بخشی به زبان، دیگر اثبات شده و نیازی به حجتِ تازه ندارد. شعر او باید تکانه‌های اندیشه‌اش را بیشتر به رخ بکشد.گاهی اوقات این اتفاق می‌افتد البته:

دنیا چون فرشِ کهنه‌ای که گوشه گیر شده باشد
در میدانی که سرگیجه‌ی وسیعی داشت خالی بود
و زن که در ابرِ ساکتی سکونت داشت
در تنهاییِ من که آب کند راکد و گودی بود تور انداخت
و دلم را که ماهیِ سرخی بود به تور انداخت
ما مثلِ دو انگشتی که هم‌قدّ هم نیستند مجبور بودم کنارِ هم باشیم
و دوست دوست دوست داشته باشیم
(ص ۱۹ متن کتاب)

همان‌طور که در سطرهای فوق مشهود است، عبدالرضایی بدون آنکه در روند طبیعی زبان دخالت چندانی داشته باشد، موفق شده سطرهایی درخشان خلق کند. سطرهایی که ظرافت‌های ایماژی و مفهومی آن‌ها، حقیقتن تاثیرگذار هستند. بنابراین من چنین می‌اندیشم که وی باید فارغ از تمامی وجوه تکنیکی کارش، یک بار دیگر در ظرفیت لایه‌های درونی‌تر شعرش غور کند. با چنین کنشی، او می‌تواند به شعری بسیار درخشان‌تر برسد، چراکه تکنیک‌های زبانی در وجود او کاملن نهادینه شده‌اند و در صورت تغییر شگردهای اجرا، مسلمن از آن بعد هم غافل نخواهد ماند.

نکته‌ی دیگر در شعرهای این دفتر، به نوعی نتیجه‌ی عملی یکی از مهم‌ترین و بغرنج‌ترین مباحثِ شعر مدرن و پست‌مدرن است. گریز از تک‌صدایی و روایت خطی و حفظ روندِ طبیعیِ کلام، بدونِ اعمال نظارت عقل. در چند شعر از کتاب "من در خطرناک..." خود را با چنین چالشی روبرو کرده و به نظر من تا حدود زیادی هم موفق بوده است. حقیقتِ امر آن است که روالِ گفتار آدمی به طور طبیعی با پرش‌های ذهنی، لکنت‌ها،

تپق‌ها و عدم تمرکز همراه است. حتی گاهی هنگامِ خواندنِ متنِ نوشته شده هم چنین اختلالی در گفتار پدید می‌آید. در این‌جا قصد ندارم به ریشه‌های روانشناسانه‌ی چنین کیفیتی بپردازم، اما به هر حال این کیفیتی است که وجود دارد؛ یعنی اگر بخواهیم به توصیه‌ی نیما مبنی بر نزدیکی زبان شعر به روند گفتار نیز عمل کنیم، باید این خصیصه را مد نظر قرار دهیم. حال می‌خواهم آنچه را که در مورد رفتار زبانی عبدالرضایی گفتم، در این بخش هم به نوعی تکرار کنم. عبدالرضایی روندِ تصادفی زبان را در کلِ منشِ گفتاری‌اش نیز رعایت می‌کند. حتّی همان سکته‌های گفتاری و تپق‌ها را هم از قلم نمی‌اندازد. چنین روندی در شعر او پیش از اینکه مربوط باشد به اشراف و نظارت بیرونی او بر گفتار، نشان دهنده‌ی آن است که عبدالرضایی وقتِ نویسش خودش را کاملن در اختیارِ متن قرار داده است. تصادف‌ها طبیعی هستند و به جا:

خواهران پشت سنگر از خنده ریسه می‌رفتند
از بس که حال... ببخشید شال
برای رفعِ رزمندگانِ در حالِ جلق... ببخشید! جنگ می‌بافتند...
(ص ۱۳ متن کتاب)

و یا در جایی دیگر که با استفاده از تکیه کلام‌های معمول و پیش پا افتاده، معانی شگرفی استخراج می‌کند و شعرش را به سمت و سوی مفهومیِ مورد نظرش هدایت می‌کند:

خب!
حالا می‌خواهم قاتل مختاری را به شما معرفی کنم
و چون دیگر واجبِ کفایی نیست که واجبی بخورد
جنابِ آقا را که خیلی آغاست
همین حالا به آقای من که شما باشید معرفی می‌کنم
(ص۶۱–متن کتاب)

نکته‌ی دیگری که درباره‌ی این مجموعه دارای اهمیت است، نکته‌ای‌ست بسیار مهم. بحثِ کهنه‌ی اصالتِ فرم و محتوا را که فراموش نکرده‌اید؟ با وجودی که به نظر می‌رسد عمده‌ی توجه عبدالرضایی به سمت و سوی زبان و فرم است، اما در دفتر اخیر او می‌توان ظرافت‌های گزینش مضمون را نیز یافت. البته این امر در کارنامه‌ی عبدالرضایی، اتفاق تازه‌ای نیست، چراکه در "این گربه‌ی عزیز"، "جامعه" و "پاریس در رنو" هم با توجه خاص او به محتوا روبرو هستیم. به هر حال دغدغه‌های ذهنی یک شاعر همواره خاستگاه اندیشه‌ی جاری در شعر او خواهد بود. نکته در این‌جاست که عبدالرضایی کوشیده با پختگی و اعتدال مضامینش را مطرح کند. در این دفتر به جز یکی دو شعر، نوعی اشراف موضوعی را می‌توان مشاهده کرد. عبدالرضایی دیگر از آن عصبیت آنارشیکِ دوره‌ی جوانی دست برداشته و دغدغه‌هایش را پخته‌تر داوری می‌کند. اگرچه هنوز کفه‌ی سنگین‌تر شعر او، کفه‌ی ساختاری‌ست، اما در این دفتر دو کفه‌ی ساختار و مضمون به حالتی تقریبن متعادل رسیده‌اند. این تعادل در اشعاری چون "به آن که شلیک می‌کند..."، "سه برادر"، "من کمونیستم" و "شب‌نامه" به غایتِ ظرفیتِ خود رسیده است. شعرهایی که اندیشه و انگیزه‌ی مسائل اجتماعی در آن بارز است. با این وجود عبدالرضایی نمی‌کوشد تا پیام انسانی خاصی را تبلیغ کند. او صرفن به گزارشی طنزآلود بسنده کرده، نظریات خودش را هم در غالب نیش و کنایه ارائه می‌دهد. در برخی شعرها دغدغه‌های رمانتیک ـ اروتیک خود را به عنوان بنیانِ اندیشگی شعر مطرح می‌کند. صراحتِ جسورانه‌ی عبدالرضایی در استفاده از واژگانی که عرفن غیر ادبی و حتی نامودبانه جلوه می‌کنند، هرچند در پاره‌ای از مواقع جنبه‌ای خودنمایانه از جسارتِ اوست، اما در اغلب موارد از دموکراسی واژه در ذهن وی سرچشمه می‌گیرد. در واقع درک درستی دارد از فیلترینگِ واژگانیِ رایج ادبیاتِ ما، که زبان را به سمت و سوی محافظه‌کاریِ آمفوتری سوق داده است.

رویکرد عبدالرضایی در کتاب "من در خطرناک زندگی می‌کردم" رویکردی‌ست مبتنی بر اعتراض، بیقراری و تلاش برای شکستن مرزهای عرفی (چه از لحاظِ موضوعی و چه از لحاظ زبانی). آیا می‌توان عبدالرضایی را شاعری دانست با اندیشه‌های سیاسی؟ به گمان من آری. نه تنها او را می‌توان شاعری سیاسی دانست، بلکه تشخیص نحله‌ی سیاسی او می‌تواند تبیین کننده‌ی بسیاری از شعرهایش باشد و منطق وجودی این همه افراط در زبان‌آوری و تکنیک و این‌همه بی پرده‌گویی و هتک حجاب را با این کلید می‌توان رمزگشایی کرد. خوانش و درک درست آثارش به من چنین می‌گوید که تلقی ما از شعر عبدالرضایی، تاکنون نادرست بوده است. ما رفتار او را به مثابه‌ی کنشی آوانگارد مد نظر داشته‌ایم و آن هم یک آوانگاردیسم کاملن اقلیمی و مقطعی که تنها در حیطه‌ی ادبیات معنا می‌یابد، اما چرا از چند پله بالاتر به شعر او نگاه نکنیم؟ تمام این خرق عادت‌ها،

پرده‌دری‌ها، هل من مبارز گفتن‌ها، بیقراری‌ها، چه ذهنیتی را در کنه خود به ما نشان می‌دهند؟ بازیگری که به ضرب و زور تابوشکنی می‌خواهد جذاب به نظر برسد؟ شاید! دیوانه‌ای که از دیوانگی‌اش بهره‌ی روشنفکرانه می‌برد؟ شاید! شاعری که تمامِ ضعف‌هایش تحت تاثیر کژمداری‌های شخصیتی‌اش پنهان می‌شوند و از دید سایرین مغفول می‌مانند؟ شاید! همه و هیچ‌کدام. جمع تمامی این صفات و خصایص مرا به این نتیجه می‌رساند که عبدالرضایی اکیدن یک آنارشیست است.

جرج وودکاک در کتاب آنارشیسم خود، به نقل از دائره‌المعارف بریتانیکا چنین می‌نویسد: "شاخه‌های مختلف آنارشیسم بر جنبه‌های مختلفی از جامعه بی رهبر تأکید دارند؛ روایت‌های آرمانشهرگرا در پی برابری‌خواهی (egalitarianism) جهان‌شمولی هستند که در آن هرکس یک نفر به شمار آید و نه بیشتر، لذا ارزش‌های هر شخص وزن و ارزشی برابر با ارزش‌های دیگران داشته باشد (آنارشیست‌های آرمانشهرگرا در قرن نوزدهم این ایده را در چند جامعه کوچک آزمودند، جامعه‌ای که همگی عمر کوتاهی داشتند.) اما آنارشیست‌هایی که همدلی بیشتری با انگاره فردگرایی زمخت آمریکایی دارند یا کسانی که در پی زندگی ساکت و منزوی نزدیک به طبیعت هستند، مساوات‌گرایی را رد می‌کنند.

برای اثبات این ادعا ناچارم اشاره‌ای کنم به اینکه تکیه‌ی آنارشیست‌ها بر کدام اصول است و من روی چه منطقی، عبدالرضایی را در وحله‌ی اول یک شاعر سیاسی و رادیکال و در وحله‌ی دوم شاعری با تفکر آنارشیک می‌دانم. (توجه به این نکته را ضروری می‌دانم که آنارشیست بودن او را داوری نمی‌کنم، یعنی به عنوان ارزش یا ضد ارزش به آن نگاه نمی‌کنم.)

اگرچه آنارشیست‌ها در طول تاریخ موقعیت‌های مختلفی را تجربه کرده‌اند و بنا به الگوهای فکری خاصی نوع واکنش‌های اعتراضی‌شان متغیر بوده است، اما کم و بیش تمامی آن‌ها بر چند اصل توافق دارند:

۱ـ آنارشیست‌ها می‌کوشند که معطوف به قدرت عمل نکنند. آن‌ها با تمرکز یافتن قدرت مخالف هستند. سر سپردگی را نمی‌پذیرند و به همین دلیل با هرچه که به سر سپردگی منجر شود، می‌ستیزند.

۲ـ بحث آن‌ها مخالفت با اصول مصوبه‌ی قانون نیست. آن‌ها با وجود قانون مشکل دارند. منطق وجودی قانون برای آن‌ها شبهه برانگیز است. چه کسی گفته که این باشد و آن نباشد؟ آیا سر سپردگی به قانونی که قدرت مرکزی طرح می‌کند، در نهایت سر سپردگی به همان قدرت نیست؟ چنین است که همواره قانون‌گریزی و قانون‌ستیزی در مکتب آن‌ها یک فرآیند الزامی است.

۳ـ آنارشیست‌ها بر این باور هستند که آزادی را نمی‌توان با گسترش دامنه‌های قانون به دست آورد. آزادی و محدودیت جمع اضدادی هستند که به هیچ‌وجه نمی‌توانند با هم سازگار باشند. آزادی ربطی به موقعیت اجتماعی ندارد. اصل وجود موقعیت اجتماعی به مثابه‌ی طبقه و رسته، با آزادی در منافات است.

۴ـ اصل معروف آن‌ها که همان عدم تملک در عین تملک است. همه چیز برای هیچ‌کس و هیچ چیز برای همه کس.

چرا عبدالرضایی می‌کوشد تا خلاف جریان رایج ادبی شنا کند؟ چرا همواره به دنبال نوعی دیگر است؟ چرا شعرهای موفق خود را در هر دوره به سخره می‌گیرد و یا از کنارشان بی اعتنا می‌گذرد؟ آیا شباهتی میان این رفتار او با اصل نخست آنارشیست‌ها می‌توان دید؟ آیا می‌توان این رفتار او را، نوعی واکنش در برابر تمرکز قدرت و سلطه‌ی سلیقه‌ای خاص دانست؟ دستور پنج استاد یک قدرت متمرکز و غالب است، یک قانون است. دستور پنج استاد می‌گوید: "قید آن است که عمدتن در ابتدای جمله بیاید و حالت وقوع فعل را بیان کند." بنابراین:

هیچ چیزِ اتفاقی که می‌افتد اتفاقن نیست

از نظر قانون، جمله‌ای‌ست نادرست، چراکه قید به جای صفت نشسته و در عین حال نقش وصفی نیافته است.

این قانون‌شکنی از کجا آب می‌خورد به جز ذهنیتی سیاسی و آنارشیست؟

چه چیزی شاعر را به تابوشکنی‌های افراطی در حیطه‌ی اخلاقیات وادار می‌کند و او را به آفرینش سطرهایی از این دست می‌رساند:

اطاعتِ خدایی که چادر سرِ مریم کرد
لختش نکرد و زیرِ دوش فوری کرد
دیگر نمی‌کنم
به لب‌های مریم لبه‌هاش
روایت است در انجیل
هرگز نرسیده هیچ لبی
که موعد کردن
تعجیل کرده خدا خیلی

چه بسا عیسا از فاک به عمل آمده باشد
که ترک خاک کرده چه می‌دانم!
(ص ۱۸ متن کتاب)

منشا این اعتراض و سایر اعتراض‌های مندرج در متن کتاب کجاست؟ این هتک حرمت‌ها و تقدس‌زدایی‌ها به چه کار می‌آیند؟ مبحثی در آسیب‌شناسی آنارشیسم وجود دارد که می‌گوید: "اگرچه آنارشیست‌ها معمولن نسبت به وضع موجود اعتراض دارند، ولی گاهی پیشنهاد بهتری ندارند. بنابراین صرفن براندازی سازمان‌های معطوف به قدرت را برمی‌گزینند." این اتفاق در شعر عبدالرضایی می‌افتد. او تا جایی که می‌تواند به تابوها تف می‌کند، بی آنکه نتیجه‌ی این تابوشکنی را تبیین کند. به همین دلیل است که کارش صرفن در محدوده‌ی ادبیات مورد توجه قرار می‌گیرد. شکستن تابو در هنر، به خودی خود مخلصی مناسب است برای یافتن راه‌های نو، اما سیاست نیازمندِ راهِ جایگزین سریع است.

بنابراین نباید عبدالرضایی را شاعری ولنگار و فاقد ایدئولوژی تلقی کرد. در تمام رفتارهای عمدی و سهوی او (چه در حیطه‌ی شعر و چه در حیطه‌ی مناسبات اجتماعی) را تنها یک بازی آنتی‌سوسیالِ روشنفکرنمایانه دانست. او حتی اگر خودش هم نخواهد، دارای ذهنیتی آنارشیست است. این ذهنیت با مهاجرت او به خارج از محیط بسته‌ی ایران پر رنگ‌تر شده و در متن شعرهایش نیز نمود بیشتری یافته است. علی‌الخصوص در مجموعه‌ی مورد بحث، که دیگر مشکلات ممیزی هم آن را در منگنه قرار نداده، این قدرت‌ستیزی بیشتر به چشم می‌آید.

"من در خطرناک زندگی می‌کردم" را می‌توان کامل‌ترین و خواندنی‌ترین دفتر شعر عبدالرضایی دانست. دفتری که گرچه امروز به خاطرِ حاشیه‌های فراوان شاعرش، در محاق مانده و قربانیِ توطئه سکوت شده است، اما بی شک آیندِگان نمی‌توانند از کنار پتانسیلِ بالای اشعارِ مندرج در آن، بی تفاوت بگذرند.

واکاویِ "بینامتنیت" در شعر "عشق تبلیغاتی" از کتاب کومولوس

بررسی شعر "عشق تبلیغاتی"

مهدی نادری

جز نام تو نیست
آن کلمه
که مثل سیگار
می‌نشیند بر لب و
می‌زندم آتش
جز نام تو نیست
دودی   که می‌دهم بیرون و
حلقه می‌شود مثل اُ... او...
اوفیلیا!
انگشت نکن در این حلقه
که یک بعله
یک‌کاره دارت بزند
کور   که نیستی ادا در بیاوری
فقط نمی‌بینی
وگرنه می‌بینی

پشت این‌همه کاغذ
چگونه تبلیغ می‌شود یک دیوار
جز در این صفحات
که نشان می‌دهد هنوز زنده‌ام
سال‌هاست مرده‌ام
گوش کن
یکی دف می‌زند هنوز
در دلم
درد دلی جز این ندارم.

در بررسی بینامتنیت هر اثر، پیش‌فرض این است که هیچ شعری، هیچ متنی، مستقل از متون قبلیِ خود نیست و متون قبلی در متون جدید تاثیر گذارند و مولف متن جدید را یا در تاثیری عینی (مثل آوردن کلمه یا سطری از متون قبلی) یا در تاثیری ذهنی (مثل الهام گرفتن از تصاویر متون قبلی و ارائه تصاویر قدیم به شکلی تازه‌تر در متن جدید) به وجود می‌آورد. بنابراین متون همچون جزیره‌هایی مستقل از یکدیگر عمل نمی‌کنند.
در شعر "عشق تبلیغاتی" با پیش‌متنی روبرو هستیم که ما را به سمت واژه‌ای هدایت می‌کند و می‌توانیم در آن بینامتنیت را کشف کنیم.
شعر با این پیش‌متن آغاز می‌شود که مولف، نام مخاطب خود را به یک سیگار تشبیه می‌کند و در ادامه تلفظ نام مخاطبِ راوی، مثل دود همان سیگار است که به صورت حلقه‌ای بیرون می‌آید و به لب‌ها حالتی غنچه‌ای می‌دهد و ما در ادامه شاهد تلفظ اُ و سپس "او" هستیم. زمانی که خواننده به "او" می‌رسد، هر اسمی را که با "او" شروع می‌شود می‌تواند حدس بزند، اما در سطر بعد، زمانی که راوی یک باره "اوفیلیا" را با تاکید ادا می‌کند، به تمام حدس‌های خواننده پایان می‌دهد و مشخصن آن نام را (اوفیلیا) که در پیش‌متن، تلفظش به دود حلقه‌ایِ سیگار بدل شده است، به کار می‌برد. حال چرا اوفیلیا؟ چه رابطه‌ی بینامتنی بین این اسم و متون گذشته هست؟

در نمایشنامه‌ی هملت اثر شکسپیر، با شخصیت اوفیلیا روبرو هستیم که معشوقه‌ی هملت بود و پدرش (پدر اوفیلیا) با عموی هملت، در مرگ پدر هملت (پادشاه دانمارک) دست داشته است. او پس از با خبر شدن از

نقشه‌ی هملت برای کشتن پدرش، مجنون می‌شود و خود را در رودخانه غرق می‌کند. حال به نظر می‌رسد مولف شعر حاضر، با تاثیر از این روایت، اثر خود را خلق کرده است و روایتی را با تخیلی خودویژه به پیش می‌برد. همچنان که در ادامه می‌خوانیم، راوی هشدار می‌دهد که "انگشت نکن در این حلقه" سطری که از لحاظ درون‌متنی به پیش‌متن اثر و تشبیه تلفظ اوفیلیا به دود حلقه‌مانند سیگار ارجاع دارد و در رابطه‌ای بینامتنی، هشداری به اوفیلیای نمایشنامه‌ی هملت است، چراکه هملت، نقشه‌ی کشتن پدر اوفیلیا را دارد و به او اخطار می‌دهد که با او ازدواج نکن (در این‌جا حلقه به معنای حلقه‌ی ازدواج) و در ادامه‌ی روایت، راوی باز به اوفیلیا اخطار می‌دهد که "کور که نیستی ادا دربیاوری/ /فقط نمی‌بینی/ /وگرنه می‌بینی" چراکه اوفیلیا باید حقیقت را بداند که پدرش، در کشتن پادشاه دانمارک و پدر معشوق خود، هملت، نقش داشته و حالا هملت قصد کشتن پدرش را دارد.

در ادامه راوی گویی رو به خود می‌کند و به خود می‌گوید که "پشت این‌همه کاغذ چگونه تبلیغ می‌شود یک دیوار/ /جز در این صفحات/ /که نشان می‌دهد هنوز زنده‌ام/ /سال‌هاست مرده‌ام". او سال‌هاست مرده است چراکه قرن‌هاست از نمایشنامه‌ی هملت می‌گذرد و برای راوی جای حیرت است که چگونه پشت این‌همه کاغذ که شعرش را در آن ثبت می‌کند، اویی که حالا مثل یک دیوار صلب و مرده است، با شعرش که تنها نشان از زنده بودنش است، عشقش را به اوفیلیا با اخطار به او، تبلیغ می‌کند، اما در ادامه شاعر رو به اوفیلیای خود می‌کند و خطاب به او می‌گوید:"گوش کن یکی دف می‌زند هنوز در دلم/ /درد دلی جز این ندارم". اما چرا دف؟

در رمان تخت خواب میز کار من است نوشته‌ی علی عبدالرضایی داریم: "مهم نیست اگر بلد نیستی دف بزنی باید بلد باشی که اهمیت ندهی، وگرنه دف مثل دل است، خودش برات می‌زند...". از آن‌جا که شاعر در سطر "سال‌هاست که مرده‌ام" به مرگ خود واقف شده است پس می‌توان نتیجه گرفت که در یک رابطه‌ی بینامتنی با رمان "تخت خواب میز کار من است" راوی به اپیزود پایانی که می‌رسد به عشقی که تبلیغ اوست، دیگر اهمیتی نمی‌دهد. چراکه او بلد است که اهمیت ندهد و دلش که همچون دفی‌ست شورانگیز برای او (راوی) می‌زند و دیگر به این عشق تبلیغ شده اهمیتی نمی‌دهد و دیگر درد دلی جز شوری خودویژه ندارد. البته ناگفته نماند که نوشتار بالا تنها یکی از بازخوانی‌های بینامتنیِ شعر "عشق تبلیغاتی"ست و در انتها نباید فراموش کرد که شاعر با تخیلی خودویژه، نقش پیش برنده‌ی متونی را داشت که از آن‌ها به عنوان متونی بینامتنی استفاده کرد.

شعری که محدود نیست

بررسی مجموعه شعر "من در خطرناک زندگی می‌کردم"

جان صدرا

شـعر در گذر زمان برای انطباق یافتن با پیشـرفت و تحولاتی که در جامعه پدید آمده از گردنه‌های متعددی عبور کرده و در هر سرفصلی مجبور به قالب‌شکنی شده است. پس از مشروطیت و با ورود دنیایی از مفاهیم و واژگان مدرن در فرهنگ جامعه، قالب تنگ اوزان عروضـی ظرفیت نداشت و تحولاتی در سبک بیان شعر بوجود آمد که در نقطه‌ی اوج آن، به نیما رسـید و با شـجاعت نیما، جهشـی رخ داد و وزن از شـعر رخت بربسـت و بسـتر آماده برای طرحی تازه شـد. مسـیر این تحولات پس از سـیر تکامل تدریجی خود با شاخص‌ترین عنصر یعنی شاملو وارد مرحله جدید دیگری شد. در این دوران شعر، هر دو مولفه سنتی یعنی وزن و ریتم را ترک کرد و دیگر اوزان عروضی و ریتم، شاخص اصلی شعر نبود. در پی تحولات شگرفی که در اوضـاع اجتماعی پدید آمد، شـعر هم در این اوضاع غوطه‌ور گشت و دچار سرگشتگی و برزخ و گرفتار نوعی بازگشت و ارتجاع شد؛ زیرا از یک سو، قدرت مسلط که با مولفه‌های تمدن روز بیگانه بود و سر ستیز داشت و از سوی دیگر میان مایه‌گی سردمداران و مدعیان شعر جاده صاف کن این ارتجاع ادبی شد.

مولف کتاب حاضر که به حق عنوان "من در خطرناک زندگی می‌کردم"را برگزیده، کسی‌ست که به این درد واقف شـده و در پی طراحی مسیری‌ست که با پیشرفت کنونی جهان انطباق داشته، شعر را از انزوا و ارتجاع خارج کرده است و توانسته آن را وارد عرصه‌ی تبادل با ادبیات روز جهان کند. وی کسی‌ست که درد شعور دارد و با دریدگی تمامی سـنت‌های مردانه و نرینه‌سـالار را به ریشـخند گرفته اسـت. شـعر "وقت" نشـان دهنده‌ی این درد است که با استفاده از نشانه‌هایی که شاعر در متن قرار داده به بررسی آن می‌پردازیم.

وقت

رأسِ هر ساعت
در وقت‌های شب هر شبه هفتم
خیلی‌تر از هفت دور رفتم
که شاعرِ سال‌های پس از بعدم
در راه‌های پیش از قبل سه نکند (۱)

در این اپیزود با نشانه‌های "ساعت" و "شب" و "سال" مواجه می‌شویم که هرسه با عنوان شعر، رابطه‌ی مستقیم معنایی دارند؛ ساعت نماد گذر زمان و شب علاوه بر دلالت ظاهری به شب دلالت معنایی با دوران تیرگی و ظلمت و اشاره به مقطعی از زمان دارد. "سال" دلالت به مقطع تاریخی و مرحله‌ی زمانی دارد. "سه کردن" اصطلاحی عامیانه است که دلالت به ضایع شدن و خراب کردن در موقع انجام کاری دارد و "شب هفت" دلالت به مراسم شب هفتم که پس از مرگ برگزار می‌شود و نشان از پایان مراسم تدفین و عزاداری عمومی برای میت دارد، همچنین به شب هفتم هفته یا شب جمعه که با شب هفت ارتباط معنایی دارد نشانه می‌رود.
با این نشانه‌ها این تاویل به ذهن متبادر می‌شود که شاعر تمام وقت حتی در مراسم ترحیم خودش و یا مراسم ترحیم ادبیات و شعر مدام درباره‌ی شعر مطالعه می‌کند، هفت دور و هفت بار دوره کردن تاریخ ادبیات که "هفت" نماد کثرت و نشان از تلاش مداوم مولف در بررسی است، تا شاعرانی که پس از نبود راوی، رهروان آینده‌ی این مسیر می‌شوند، دچار عقب‌گرد و گرفتار ارتجاع فکری نشوند و در راه‌های پیموده شده، پیش از مولف (دوران قبل)، سه نکنند و ضایع نشوند.

در حالِ سرفه‌ام گلوگیرم
و از دست می‌دهم می‌میرم
به این دست‌ها اگر عمل نکنم

با شاعرانِ پس از بعدم چه کنم؟ (۲)

در این اپیزود به نشانه‌های "سرفه" و "دست" برمی‌خوریم که "سرفه" نشان بیماری و "دست" دلالت ظاهری به عضوی از بدن که برای گرفتن و یا دادن چیزی استفاده می‌شود و ارتباط معنایی با فرمان و دستور و هم به ایجاد ارتباط که با دست دادن اتفاق می‌افتد دلالت دارد. راوی در این‌جا اشاره می‌کند که گرفتار بیماری‌ست و علامت آن همین سرفه‌هایی است که او را خفه می‌کند. واژه "گلوگیر" در این‌جا کارکردی دوگانه داشته و اشاره به گرفتن گلوی طرف مقابل نیز دارد و این معنا را به ذهن متبادر می‌کند که شاعر با این‌که بیمار شده و خودش مبتلاست ولی با عامل این بیماری نیز درگیر شده و گلوی او را گرفته است و رهایش نمی‌کند، چراکه اگر او را رها کند خودش هم می‌میرد. به این دستورالعمل اگر عمل نکند و یقه‌ی عامل بیماری را رها کند، آن‌گاه توجیهی برای کوتاهی خودش در برابر شاعران آینده نخواهد داشت. که در این سطر "دست" دلالت به دستورالعمل دارد و مجاز است.

گاهی که دست می‌دهم
به دوستی که روستای پیشِ پا افتاده‌ای در شهری که زود مصرف شده از دست داد
از دست می‌دهم
به این شهرها اگر سفر نکنم (۳)

نشانه‌ی "دست می‌دهم" دلالت می‌کند به اصطلاح "دست دادن"؛ یعنی اتفاق افتادن و "روستا" علاوه بر دلالت ظاهری به ده و قریه که مدلول‌های عینی آن هستند، کنایه از سنت و سنتی بودن و سادگی و بی شیله پیله بودن افراد است. "شهر" نمادی از تمدن و مدرنیزاسیون و در عین حال اشاره به پیچیدگی و حقه‌بازی و شارلاتانیزم دارد، که در تضاد معنایی با ساده لوحی روستایی و یا با سادگی و عدم وجود پیچیدگی روابط در روستا است. با این تاویل هرگاه راوی با دوستی حسب اتفاق مواجه می‌شود که سادگی‌اش را در پیچیدگی شهر از دست داده است؛ گرفتار شارلاتانیزم شهری شده؛ تفکر پیش پا افتاده و سنتی دارد و در شهری که فست فود مصرف می‌کند، آن سادگی را از دست می‌دهد؛ می‌اندیشد که اگر با این پدیده‌ی شهری و مظاهر

تمدن و مدرنیزاسیون مواجه نشود و در آن‌ها سفر نکند و آن‌ها را مطالعه نکند، چیزی را از دست می‌دهد و فرصت او ازبین می‌رود.

در اتاقی که شعرِ من تنها شد چه کنم؟
دوستانِ من روستای پیشِ پا افتاده‌ای هستند
که در شهر مصرف شد
به تکه‌ای از صورتی که در آن دست برده باشند
دستبرد زده باشند می‌مانند
که نیم‌رخی در هوای حالی به حالی دارد (۴)

نشـانه‌ی "اتاق" علاوه بر مدلول چهاردیواری، دلالت دارد به فضـای بسـته و محدود و همین‌طور دالی بر مدلول خفقان اسـت، "دسـتبرد" اشـاره به سـرقت، "دسـت برده" اشاره به دستکاری و "صورت" بر شکل ظاهری و فرم بدون پرداختن به محتوا و به ظرف شی دلالت می‌کند.

مولف، پریشانی و تحیر خود را در فضای مسدود و خفقان آور، از تنها ماندن سبک و روش خود بیان می‌کند. در حالی که هم‌قطاران و دوسـتان او مردم سـاده‌ای هستند که به عمق این پیچیدگی واقف نیستند و شارلاتانیزم مدرن، آن‌ها را به آلت فعل خود مبدل کرده است. این افراد ساده لوح به صورت‌هایی که در آن‌ها دست برده و رفرمی انجام داده‌اند و یا به دستبردی که به اندوخته‌های پیشین می‌زنند و سرقتی ادبی می‌کنند، که عمق کارکرد آن تغییر حالی برای مخاطب است، و نهایتن او را حالی به حالی و سرمست کند، دل‌خوشند.

در گلوی اتاقم اگر گیر نکنم
با سرفه‌های گلوگیرم چه کنم؟ (۵)

راوی در صـدد راه چاره اسـت و سـر به طغیان برمی‌دارد و می‌خواهد گلوی این فضـای خفقان را بگیرد و چون اسـتخوانی در گلوی او گیر کند، و اگر این کار را نکند با این بیماری که او را خفه می‌کند چه‌کار باید بکند؟

نیازِ مبرم به آشپزخانه‌ای جنبِ سرماخوردگی دارم
در عطسه‌های من دستورالعملی‌ست
که برای در پیچ و خمِ گلو پیچ خوردن خیلی عملی نیست (۶)

"عطسه" دلالت معنایی دارد به علامت و نشانه‌ای از روند رو به بهبود بیمار و مولف برای درمان و رهایی از بیماری نیازمند مکانی‌ست که در آن آشی بپزد که برای بیماری شعر مفید باشد و اشاره می‌کند که عطسه‌های او که دالی است بر کتاب‌ها و آثار مولف، دستور العمل و نسخه درمان آفتی‌ست که به جان ادبیات و شعر افتاده است. همچنین تاکید دارد که سروده‌هایش برای خواندن و سرخوش شدن نیست و مفهوم مخالف بیان آن است که برای شعور و درک کردن و به کار بردن دستورالعمل‌هاست.

من شاعرِ سال‌های پس از بیمارم
در اطراف عابرم خیابانِ تازه‌ای خالی‌ست که جای کسی جز خالی نیست
خیالی نیست
خلاف کنید! (۷)

راوی خود را شاعر سال‌های بعد از بیماری ادبی و شاعر آینده می‌داند که از دام این بیماری رسته و شفا یافته و سالم شده است. در فضای ایجاد شده پس از پروسه درمانی و در جریان بهبود خویش، خیابانی خالی می‌بیند که تنها مناسب تردد کسانی است که از بند این بیماری رسته و رها شده باشند.
در انتها شاعر با ارائه‌ی رهنمودی قاطعانه اعلام می‌کند نترسید، خلاف جهت مرسوم حرکت کنید و علیه تفکر نرینه سالار و مذکر محور حاکم ارتجاعی، شورش کنی؛ ماهی سیاه کوچکی باشید که در خلاف جهت رود شنا می‌کند. نشانه‌ی "خلاف کنید" هر دو مدلول را در خودش مستتر دارد؛ هم حرکت در جهت خلاف مسیر و هم خلاف قوانین و قواعد مرسوم شوریدن.
با بررسی همین یک شعر و مرور اجمالی اشعار دیگر کتاب، از جمله شعر "روکم کنی"، شاعر مهارت و توانایی خود را در کار کشیدن از کلمات، بدون اضافات توضیحی و توصیفی نشان می‌دهد و به رخ رقیب می‌کشد؛ برای نمونه کاری که از ترکیب واژه‌ی "دست" در شعر "وقت" کشیده، که با پرهیز از تتابع

اضافات، حداکثر معنا را به کلمات و واژه‌ها تحمیل می‌کند. چشم‌انداز نظری شاعر که باز کردن مسیری تازه، خارج کردن شعر از انزوای موجود، پالایش زبان ادبی و در عین حال، گسترش توانایی استفاده از ظرفیت‌های زبانی و انطباق آن با پیشرفت و توسعه جهانی‌ست، بارز می‌شود و مخاطب درمی‌یابد که شاعر هم درد را شناخته و هم پیشنهاداتی برای درمان آن ارائه می‌دهد.

" مادرد" فرصتی برای بازخوانی علی عبدالرضایی

بررسی مجموعه شعر "مادرد"

فیما نیک

بعد از انقلاب شعر ایران روزهای آرامی را می‌گذراند و چهره‌های تازه‌نفس شعر هم فقط درگیر تجربه کردن در بسترهای کشف شده توسط نام‌های بزرگ قبل از خود بودند و آنقدر شاعران تحت تاثیر سرایش چند چهره تاثیرگذار مانند نیما، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، مهدی اخوان و... بودند که امید به اینکه چهره جدیدی در شعر خودش را به عنوان شاعری صاحب سبک و تاثیرگذار معرفی کند در کمترین حد ممکن بود. شاعران بیش از آنکه تفاوت در سرایش و کشف تازگی را از شاعران پیشکسوت بیاموزند تنها تجربه‌های آن‌ها را تکرار می‌کردند و شعر را با زبانی فاخر و شعارزده که زبان روز نبود به مخاطب می‌دادند، تا اینکه دهه هفتاد رسید؛ دهه‌ای که در زبان شعر تحول قابل توجهی ایجاد کرد. این انقلاب توسط شاعرانی به ذات خلاق و پیشرو که نسبت به شعر ایران و البته شعر روز دنیا اشراف داشتند شکل گرفت. علی عبدالرضایی یکی از اینان بود که به عنوان شاعری مبدع و خلاق در دهه هفتاد تثبیت شد.

برای نقد کتاب تازه علی عبدالرضایی نمی‌شود به عقب و به ویژه دهه هفتاد برنگشت، زیرا در همین مجموعه جدید هم به وضوح می‌توان رد عبدالرضایی دهه هفتاد را پیدا کرد. دهه هفتادی که با کتاب‌هایی مانند "پاریس در رنو" دریچه‌های تازه‌ای به روی شعر بعد از خودش گشود، سرایش متفاوت و زبان منحصر به فرد و تجربه‌های تازه عبدالرضایی در کتاب "پاریس در رنو" باعث شد اغلب منتقدان از آن به عنوان یکی از آثار قابل توجه دهه هفتاد یاد کنند. دهه هفتاد و تمام تب و تاب‌ها و هیجان‌ها و رقابت‌هایش گذشت، هنوز تعدادی

از شاعران مطرح آن زمان می‌خواهند همان نان بیات شده را بخورند و اگر بالای چشم‌شان ابرویی ببینی، متّهمی چرا به یاد نمی‌آوری که ایشان شاعر دهه هفتاد است!

کم هستند شاعرانی که حیات خلاقه‌شان را به موازات زمان و دگردیسیِ معیارهای شعری ادامه داده باشند و اکثر کسانی که در دهه هفتاد و حتی دهه‌های قبل از آن توانستند نامی برای خود دست و پا کنند و در حد توان‌شان تغییر و تحولی در شعر به وجود بیاورند نتوانستند حرکت رو به جلوی خود را ادامه دهند و تمام زیست خلاقه‌شان را می‌توان در همان دهه اول حیات ادبی‌شان خلاصه کرد. متاسفانه بسیاری از نام‌های مطرح دهه هفتاد در همان دهه جا مانده‌اند اما علی عبدالرضایی شاعری است که به ماندن و سکون تن در نداد و شعرش بعد از دهه هفتاد نیز جایگاه ویژه‌ای به خود اختصاص داده در هر کتاب دریچه تازه‌ای را گشود. او در غربت کلماتش را به کاغذهایی سپرد که کمتر به دست آن دسته مخاطبانش در ایران رسید که می‌خواستند شاعری را بشناسند که هر جا بحث تاثیرگذاری در شعر و شاعر پیشرو بود از او یاد می‌شد.

زندگی در اروپا و نزدیکی به معیارهای روز شعر جهان، فرصت خوبی بود که عبدالرضایی هم خودش و هم شعر ایران را به مخاطبان غیر ایرانی بشناساند. شعرخوانی در فستیوال‌های جهانی شعر، ترجمه اشعارش به زبان‌های گوناگون، حضورش بین سی و سه شاعر برگزیده از سراسر جهان در آرشیو صدای کتابخانه ملی بریتانیا، گواه این موفقیت است و باعث مباهات برای شعر معاصر فارسی.

با وجود این موفقیت‌ها نباید نادیده گرفت که دوری عبدالرضایی از فضای فعال ادبیات ایران باعث شد، شعرش کمتر مورد نقد و بررسی قرار گیرد و بی شک چاپ مجموعه خارج از ایران، هم در پخش و توزیعِ گسترده کتاب و هم در بحث ارتباط نزدیک شاعر با مخاطب و هم در روند کلی شعر عبدالرضایی تاثیرات منفی گذاشت. متاسفانه عدم برخورداری از نقد منصفانه و به دور از حب و بغض باعث شد سلسله فعالیت‌های ادبی‌اش طی ده سال اخیر کمتر به چشم بیاید و همچنین این اتفاق باعث شد عبدالرضایی به راحتی از کتابی به کتاب بعدی برود بدون اینکه در کتاب جدید بتوان تغییر محسوسی به نفع صناعت‌گری و خلاقیت در شعرش مشاهده کرد.

با این توضیح می‌خواهم عنوان کنم که بزرگ‌ترین حُسن مجموعه شعر "مادرد"، انتشار در ایران است. "مادرد" به همت انتشارات بوتیمار در دسترس شاعران و علاقه‌مندان شعر امروز ایران قرار گرفته است و این فرصت تازه‌ای است برای مخاطبانی که از دهه هشتاد به مخاطبان جدی شعر اضافه شدند و مایلند به مطالعه شاعری تاثیرگذار در دهه هفتاد بپردازند. عبدالرضایی شاعر دهه‌ای است که نوع نگاه شاعرانش به زبان باعث ایجاد

شگردهای تازه‌ای در ساختار زبانی شعر شد و راه را برای تجربه‌های خلاق شعرهای نسل‌های بعدی هموار کرد.

در کتاب "مادرد" نیز نگاه عبدالرضایی به زبان تازه است و در اکثر شعرها مخاطب با زبانی پویا و رونده سر و کار دارد؛ زبانی که ابزاری نبوده، رسالتش تنها انتقال پیام نیست و پیشاپیش چهارچوبش بر اساس قواعد زبانی تعیین نشده است. کتابی پر از شعرهای انعطاف‌پذیر و خودمحور که شاعرش بیشترین بهره را از پتانسیل‌های زبان برده است.

شعرهای مجموعه شعر مادرد اغلب زایشی است و دارای زبانی که جسارت و هنجارگریزی اش کمتر به بی نظمی و بی معنایی ختم شده است، این جسارت و تفاوت در نگرش به زبان و دست بردن در ساختارها و قواعد تعریف شده آن، در اکثر اشعار این مجموعه منجر به ایجاد هنجاری بکر، تازه و قابل لمس شده‌ست که در بالا بردن زیبایی کلی شعر و ایجاد تصاویر خلاقه و تجربه نشده، نقشی محوری دارد، البته در مواردی این جسارت و دست بردن در ساختار نحوی جمله و برهم زدن قواعد زبانی باعث ابهام در برداشت معنایی از سطر شده است، ابهامی که راه کشف آن آنقدر انتزاعی می‌شود و غیر ملموس که مخاطب به جای ماندن در سطر و اندیشه‌ورزی برای کشف لایه زیرین آن، دچار مکث در خوانش شعر می‌شود؛ مکثی مرموز که یا مخاطب را به آغاز کار برمی‌گرداند، یا بدون اینکه به ادراکی از سطر مذکور برسد به سطر بعدی شعر می‌رود، البته در بیشتر شعرهای این مجموعه مخاطب می‌تواند در راستای محتوای کلی کار و قرینه‌های معنایی موجود در سطرهای قبلی و بعدی به برداشت معنایی متناسب با فضای ارائه شده در کار برسد.

شعر تنوین نمونه بارز آن دسته از شعرهای "مادرد" است که در آن زبان ارجاع به خارج ندارد و متّکی به متن است. اگر در این شعر واحد را برای ارزشیابی زبان دست بردن در ساختار جمله بدانیم و هر سطر را مجزا مورد بررسی قرار دهیم می‌توانیم از هر دو نمونه سطرهایی در شعر مشاهده کنیم؛ هم نمونه‌های موفق که انجامش زیبایی و نحوی تازه است و هم نمونه‌های ناموفق که تنها حاصل کوشش زبانی شاعر است، کوششی برگرفته از تجربه‌های تکنیکی شاعر در سرایش‌های متفاوت؛

هیچ چیزِ اتفاقی که می‌افتد اتفاقن نیست/ /حتی به دنیا که حتمن نمی‌خواستم/ /اتفاقی بود/ /باید برای قبلن بردارم/ /وقتی برای بعدن ندارم/ /صرفی ندارد وقت‌های زیادی که صرفن می.../ /عمری امورِ خانم برای فعلن بودم/ /مثلن به اسم عمرن سند نخوردم که خانمان بی سَمت کنم/ /هرکه با سمت‌های من برطرف شد/ /طوری

طرف شد که انصافن ندارد که هیچ/ /در سطرهایم پیچ می‌خورد/ /لطفن ندارد که هیچ هیچ می‌برد/ /البته عمرن زیاد نیستم زیادی نوشتم/ /بعدن یکی می‌آید و پاک می‌کند چیزهایی که ننوشتم/ /در سمت‌های سرگذشتم/ /من از لحاظِ خودم خیلی لحاظ شدم/ /بیهوده از لحاظِ دیگر لحاظ می‌کنم/ /بی شک زیاد نبودم زیادی بودند/ /مثلِ خودکشی کردن/ /یا مثل خودکشی کردن/ /در مثل خط‌کشی کرده باشند جایی جا کشیده‌ام/ /جایی دراز کشیده‌ام/ /که شک‌های مختلف تشکیل می‌دهد/ /در حرف‌هایی که از مطمئن شنیده‌ام/ /وقتی مطمئنن ندارم/ /که لطفی برای بعدن نگه دارم/ /دستی به سبکِ لطفن ندارم/ /که بر موهای نسبتن بگذارم/ /از قبیلِ زن قبلن زیاد داشتم/ /قلبن زیاد نداشتم/ /دیگر با شوخی ندارم/ /شوخی با دیگر ندارم/ /مثلِ با هرچه هست حسّ خاصی داشتم/ /با هرچه بود هستِ خاصی دارم/ /حالی به حالی نمی‌کنم بخشیدن/ /نمی‌گذارد حالم که مستی گذشته باشد از ترسیدن/ /از نمی‌ترسمی که سرهای نترس داشت منجر شد/ /نترسیدنی که منجر به این ترس شد/ /ترسی که از واقعی وقتی می‌گذرد/ /وقعی نمی‌گذارد/ /نمی‌گذارد از واقعن جز نیست/ /حادثه‌ای که در حال اِتفاقن است/.

از زمره شعرهایی که ضمیر شاعر با دخل و تصرف در قواعد زبان، بستری تازه برای ایجاد ساختار زبانی متناسب با فضای ذهنی شاعر تولید می‌کند می‌توان به شعر "اسید سولفوریک" اشاره کرد.

یک حرف بود/ /ولی با لهجه‌های مختلف می‌آمد/ /عجله در او کفشی پرُ از پا داشت/ /چاره‌ای جز چشم‌های دچاری که داشتم نداشت.../ /دویدن از من آن‌طرف‌تر بود/ /رسیدن خانه‌ای که هرچه هی دور دور دورتر/ در عکسی که از بس پاره شد قدیمی بود/ /عشق من که از یک سال هم کوچک‌تر است/ /هنوز دختری‌ست/ /که یک تکه از دستم/ /در ادبیاتی که داشتم می‌خوردم به چشم می‌خورد/ /دارم او را می‌خورم با چشم/ /و باز به دستت که کم کم می‌کند کلیک برمی‌خورم.../

در کنارِ کارکرد متفاوت زبان، دیگر مولفه‌ای که در اشعار این مجموعه به شکلی متفاوت از مجموعه‌های قبلی شاعر به چشم می‌خورد توجه او به نظم ناخوداگاه روایت در شعر است که به موازات کارکرد متفاوت زبان شکل گرفته است، زبان زایشی اشعار در باز گذاشتن دست شاعر برای ایجاد چنین روایتی نقش محوری دارد. شاعر به طور افراطی درگیر روایت‌گریزی نشده و به جای روایت‌گریزی که این روزها بهانه‌ای شده برای فرار

از نقدپذیری و معمولن انجامش چیزی به شعر اضافه نمی‌کند جز اینکه مخاطب را میان فضاهای مختلف سرگردان کند، خوشبختانه توجه شاعر به روایت و خلق روایتی که در بستری معنایی ماهیت پیدا کرده باعث شده مخاطب در پیشبرد معنا و رفتن از فضایی به فضای دیگر نقش داشته باشد بی آنکه با تغییر فضا رابطه معنائی و حسی‌اش با شعر قطع شود. عبدالرضایی نسبتی با توصیف ندارد و روایت‌هایش توصیف‌محور نیست، او به خوبی می‌داند که چنین روایتی مخاطب را با شعر همراه نمی‌کند بلکه او را بیرونِ اثر نگه داشته فضا را برای او شرح می‌دهد. شاعر به جای استفاده از چندین سطر فقط با این هدف که مخاطب فضای ذهنی او و محتوای مد نظرش در شعر را دریابد، با استفاده از تصویر در بطن روایت هم فضای ذهنی‌اش را به مخاطب منتقل می‌کند و هم روایت دارای بستری خلاق و انعطاف‌پذیر شده از کارکرد تک‌بعدی خارج می‌شود. روایت در شعرهای مادرد نمونه موفقی است از روایت تصویرمحور و بستری که ایجاد کرده کمک می‌کند مخاطب از کلیت کار خارج نشود طوری که بازگشتش غیر ممکن شود، بلکه روایت به نحوی شکل گرفته که هم‌زمان با تاویل‌پذیری و شراکت در متن، بتوان از ساختار کلی کار لذت برد. در کتاب "مادرد" سطرهای تاویل‌پذیر و دریچه‌های معنایی به درستی در متن نقش ایفا می‌کنند و این اشراف بر روایت قابل ستایش است، در حالی که در اکثر شعرهای به اصطلاح متفاوت معاصر، شاعر در شعری که باید در تمام محورها به ساختاری قابل ادراک برسد با جای دادن نادرست سطری تاویل‌پذیر در طول روایت نه تنها ارتباط مخاطب را با کار قطع می‌کند بلکه برای برداشت معنایی از آن سطر باید چند برابر بیش از وقتی که برای خوانش کل شعر در نظر گرفته‌ای وقت بگذاری و در نهایت هم بعد از تلاشی نافرجام برای ادراک فضای ذهنی شاعر، به اول شعر برگردی بدون اینکه توانسته باشی برداشتی از کار داشته باشی. در ادامه سطرهایی از دو شعر "افسردگی" و "شناسنامه من که المثنی نیست" را با هم می‌خوانیم که از نظر روایت شعرهایی قابل اعتنا هستند.

من با سفر تا سرِ کوچه هم نرفته‌ام/ /هنوز زندانیِ همان اتاقم که دو سالی‌ست سالش را عوض کرده‌ام/ /تنهایی می‌کنم ولی تنها نیستم/ /مادرم هنوز به خوابم می‌آید که خواب‌های مرا ببیند/ /و خانه‌ای که ولش کردم/ /هر وقت دلش می‌گیرد/ /سر مستأجرم خراب می‌شود که برگردم/ /گناه من جز من همه آدم بودند بود/ /جانم را به در برده‌ام/ /تا به مادرم پدرم دوستانم که آدمند همه یک‌جا خیانت کنم/ /البته آدم آزار نیستم فقط هستم/ روز از پی روز از دست می‌دهم/ /دارم دوباره آدم را تلف می‌کنم.../

بی کس‌تر از من خودِ بی کسی‌ست/ /دلم خوش است که نامم شوهرِ کسی‌ست/ /دلم خوش است شاعرم/ دوست دارم/ دنیا خانه‌ی من است.../ /چه ناخوشم!/ /بفرمای هیچ دری هرگز خوش‌آمد نگفت/ /به ورودم/ /تنها کسی که بیا این‌جا تعارف کرد/ /درِ زندان بود/ /زندانی که در آن آزادم/ /حرفِ لختی بزنم با دیوار/ /دیواری که از ترسم رفته سربالا.../

یکی دیگر از شاخصه‌های قابل توجه مجموعه شعر مادرد همنشینی درست مولفه‌های شعر در کنار هم است. شاعر یک مولفه خاص را به عنوان مولفه محوری معیار قرار نداده است که از ابتدا تا انتهای شعر را با محوریت آن مولفه پیش برده، از ابتدا تا انتهای کار ما تنها شاهد افراط در بازی زبانی یا اعمال صرفِ موسیقی درونی و بیرونی شعر باشیم.

در اکثر شعرهای کتاب مادرد، مولفه‌های شعری به موازات هم پیش رفته‌اند و ساختاری محکم را شکل داده‌اند؛ ساختاری که در نظم سیال آن به هیچ شکلی نمی‌شود دست برد، زیرا شکل بیرونی شعر که ما به تماشایش نشسته‌ایم حاصل تیزهوشی ذاتی شاعر در شکل دادن به لایه‌های عمیقِ ضمیر شاعرانه است، لایه‌هایی که ناخوداگاه شاعر را به نحوی شکل داده‌اند که خارج از تعاریف مرسوم ما از شعر، تعریفی تازه را نیز برای خود درونی کرده است، تعریفی که برای ادراکش باید با متن ارتباطی کشف و شهودی برقرار کرد.

محوریت هر شعر را تنها فضای ذهنی شاعر تعیین می‌کند فضایی که برای ارائه‌اش از تکنیک‌های خلاقه استفاده بهینه‌ای شده و شگردها هم در برقراری ارتباطی دوسویه و تاویلی و هم برای لذت‌های حسی، در خوانش مخاطب بسیار تاثیرگذار هستند. شاعر با بهره بردن از همنشینی اندیشه و تخیل و زبانی زایشی و خودمحور، فضای حسی تجربه نشده‌ای را در اختیار مخاطبش قرار می‌دهد، فضایی بکر و پر از ادراک‌های تازه از هستی، فضایی به دور از هر فضای تجربه شده‌ای در ناخوداگاه مطالعاتی مخاطب، فضایی که تکیه‌اش بر روایت تصویرمحور است و همین مهم باعث شده است فضایی فعال شکل بگیرد فضایی برگرفته از لایه‌های معنایی ذهنی شاعر برای وارد شدن به دریچه‌هایی که لابه‌لای جمله‌ها گذاشته شده است.

و کودکی‌های خواب رفته بر پشت‌های شالیزار/ /که چادر شبی دور کمرش پیچ می‌خورد و هی پیچ می‌خورد و از صبح علی‌الطلوع/ /تا دم غروب باسن در آسمان فرو می‌برد/ /افتاده‌ام وسطِ شهری که خیلی شغال توی شب‌های لهجه‌اش لب ریخت/ /شهری که خیلی به حومه‌ی آسمانش تجاوز شد/ /ولی هوایش عوض نشد/

/اگر هوای ابرش دست بردارد/ /سر به سر این آسمانِ سبک سر بگذارد/ /قهر می‌کند نمی‌بارد!/ /اگر از بالای سرش آسمان بردارم/ /سرِ برج‌های کهنه‌ی پاریس بگذارم/ /شعری که در سطرهایش عرق سگی ریختم/ /دیگر هراس نمی‌کند/ /پارس می‌کند/ /هوای دنیا طوری نیست که این هوا برگردد/ /بیرون کنم سری از سوراخ/ /دست دست نکنم/ /و در هوای مرطوبِ شعرم مست کنم/ /چه کنم!/ /در جاده‌های فارسی من علامتم درست!/ /گیرم که با قیافه‌ی گیلکی کاری نکرده باشم قبول!/ /ولی شغال را که در لنگرود لهجه‌ام لب ریخت/ /از بینِ شب‌های شهری درآوردم/ /که آسمانی بالای سرش نساخت/ /شهری که آدم خیلی ساخت/ /شاعر بود/ /به آب زیادی می‌پرداخت/ /و با خیابانی حادّ مثلثی قائم‌الزاویه می‌ساخت/ (از شعر لنگرود)

در قتل عام کلماتم/ /سر سطر آخر را زدند/ /و خون مثل مرکب به جان کاغذ افتاده‌ست/ /مرگ است که روی صفحه دارد دراز می‌کشد/ /و زندگی پنجره‌ی وامانده‌ای که سنگ او را کشت/ و لندن که آب و هوای مش کرده‌ای دارد/ /خواهرانه منتظر است/ مرگ است که دارد روی بدنم دراز می‌کشد/ /که زندگی باز مرا بکشد/ /برای شاعری که صفِ کلماتش طویل شده دلم می‌سوزد/ /برای گنجشکِ بی شاخه‌ای که جیک جیک‌هایش باد کرده‌ست در گلو/ /برای استراحتِ کلاغی که سیم برق ندارد/ /برای خودم که مثل برق رفته‌ام از خانه/ /آدمی بودم/ /حماقت کردم و شاعر شدم!/ (از شعر مادرد)

قطعیت‌گریزی، نسبیت‌گرایی، رگه‌هایی از گروتسک، زبان‌محوری، طنز، توجه به خرده روایت‌ها و استفاده از آن‌ها به جای کلان روایت‌ها، نظم معنایی روایت که اشعار را از روایت‌گریزی به روایتی بکر و تازه رسانده است. دست بردن در ساختارهای تعریف شده شعر، دخالت در ساختار نحوی زبان به نفع فضای ذهنی شاعر، جزءنگری و محوریت‌بخشی به مضامین روزمره و ارائه آن با زاویه دیدی تازه و متفاوت که منجر به ایجاد سوال در مخاطب می‌شود از دیگر مولفه‌های مثبت و قابل تاملی است که در این مجموعه دیده می‌شود.

پیش‌ترها هی دست می‌گذاشتم توی دلش/ /و از بین آن همه دست/ /یکی تنم می‌کردم دخترکُش/ /که هرچه بود/ /عاریه نبود/ /با قدّی به آن بلندی/ /چهار پای لاک پشتی داشت/ /که هرچه می‌کردم/ /سانتی‌متری جُم نمی‌خورد/ /حالا ولی با تن و بدن چوبی/ /پرده را برداشته/ /پنجره را کشته/ /گذاشته رفته توی دل دِیوار/

/همیشه این‌جا چندین دست داشت بر سینه/ /پرُ از کت و شلوار/ /پرُ از کراوات‌های رنگارنگ/ /حالا ولی توخالی/ /مثل من دست خالی‌ست/ کمدِ بیچاره!/ (شعر بازخوانی اشیاء)

طنز یکی از مولفه‌هایی‌ست که در شعر امروز جایگاه قابل توجهی پیدا کرده؛ از زمره شاعرانی که به خوبی طنز را در اختیار شعریت قرار داده است علی عبدالرضایی است. طنزی گزنده که در اکثر شعرهای این مجموعه با آن برخورد داریم و ریشه طنزی که در شعر علی عبدالرضایی به خوبی شکل خود را پیدا کرده است، برمی‌گردد به تجربه‌های شاعر در دهه هفتاد و کتاب "پاریس در رنو" که حتی در یکی از تلخ‌ترین و ماندگارترین شعرهایش به نام زلزله، رگه‌هایی از طنز خاص علی عبدالرضایی را می‌بینیم. این طنز در شعرهای شاعر همچنان مانده است و حتی به لحنی صمیمی‌تر و عمیق و ملموس‌تر رسیده است. تیزهوشی شاعر در شکل دادن به فضای ذهنی‌اش با استفاده از مولفه‌هایی که شعر را خاص و منحصر به فرد می‌کند، کاملن به چشم می‌آید، به وِیژه در کارکردی که به طنز در اشعارش می‌دهد، ما به خوبی شاهد پختگی در سرایش هر شعر هستیم. طنزِ عبدالرضایی تصنعی و خارج از ساختار کلی شعر نیست و چون تکه‌ای اضافی از شعر بیرون نمی‌زند، طنزش آنقدر لخت نیست که شعریت کار را زیر سوال برده بدل به تنها مولفه متن شود بلکه ابزاری-ست در اختیار شعر.

در این مجموعه طنز کارکردی صحیح و ارگانیک دارد، لودگی نمی‌کند، جک نمی‌گوید، طنز در هستی‌شناسی شاعر ته‌نشین شده و شکل خودش را پیدا کرده، اگر لبخندی بر لب مخاطب می‌نشاند، به خاطر کشف اشارهِ طعنه‌آمیز شاعر است به بُعدی از جهان تلخ پیرامون.

طنز در اشعار این مجموعه نمونه موفقی است از کارکرد این مقوله در شعر امروز، شاعری که طنز را به درستی دریافته است به خاطر تعهد به آنچه که بیرون از شاعر به عنوان ملاک‌های شعر روز تعریف می‌کنند و طنز هم یکی از آن‌هاست، از طنز استفاده نمی‌کند، بلکه وجود طنز را در لابه‌لای جهان پیرامونش به درستی کشف کرده است و در بیانش نیز به ظرافتی که خاص طنز است رسیده است، شاعری که نگاه متفاوت و به روزی نسبت به پیرامونش داشته باشد در حیات خلاقه‌اش نیز به موازات انسان در حرکت است، انسانی که در دنیای ماشینی امروز و در نبود متافیزیک‌هایی که خالی بودن ماهیت انسان را توجیه می‌کردند، دچار تناقض‌های کلان هستی‌شناسی و هویتی شده است و خلاءهای زیادی در وجودش شکل گرفته، خلاءهایی که برای پر کردن آن‌ها دست به اعمال و رفتارهای متناقضی می‌زند و شاعر که در کنار این انسان حرکت می‌کند و خود نمونه‌ای

از همین آدم‌هاست خود به خود برای بیان این همه تناقض و خلاء که در تضاد کامل با ذات طبیعت‌گرای انسان است، در بیانش به طنز می‌رسد، پس طنز به صورت کاملن جوششی در ذهن شاعری که اهل اندیشه است شکل می‌گیرد.

حضور اشیا نیز در مجموعه شعر مادرد بسیار پر رنگ است. شاعر به نحوی آن‌ها را در شعر به کار گرفته که مدلولی متفاوت از آنچه در ذهن ما وجود دارد، در شعر شکل گرفته است، مدلول‌هایی که در چینش کلمات و سطرها در نهایت به ساختاری طنزآمیز و معناهای تجربه نشده‌ی شاعرانه می‌رسد، این ساختار طنزآمیز که از اشیاء در شکل‌گیری‌اش بهره گرفته است، نه تنها لبخندی تلخ را بر لب مخاطب می‌نشاند، بلکه در ذهن مخاطب به آفرینش اندیشه‌ی تجربه نشده و تازه دست می‌زند.

و افسردگی/ /تنها تابلوی موجود/ /روی دیوارش بود/ /من که دیگر او نیستم/ /تا به گل‌های سرخی فکر کنم/ /که برایش آورده‌ام/

او که دیگر من نیست/ /شب مالِ پشه‌هام/ /روز/ /آدم‌ها/ /آن‌ها پشه‌اند/ /این‌ها چی!؟/ /حتی میخ‌ها/ /فرو رفته‌اند در تخته/ /و آرام گرفته‌اند/ /اما من!/

(سطرهایی از شعر سیلویا)

و حلقه‌ی دودی/ /که یکی یکی/ /مثل قلاده از دهان می‌دهم بیرون/ /با سری که انداخته‌ام روی میز/ /همین چند لحظه پیش/ /رفته‌ام توی چهل سالگی/ /مثل سگ خانه‌ی روبرو/ /پشمالو/ /که برایش جشن گرفته‌اند/

(سطرهایی از شعر سگدانی)

فجیع‌تر از اینکه با موهای تاب داده پای پیاده بین راه رفتن به پارتی بوده باشی/ /باران گرفته باشد و چتری نداشته باشی نیست/ وقتی رسیدم دکمه‌هام وا شد/ /پیراهنم/ /شلوارم/ /دلم را در کمد گذاشتم و واویلا/ /لباس قرضی تنم کردم/ /از راهرو که می‌گذشتم/ /بیچاره ماهی عاشق/ /افتاده بر میزِ آشپز/ /لب‌هاش هنوز بوسه می‌داد/ /دوستان پذیرایی را تمام کرده بودند/ /پریده از دیوار/ /از پنجره داخل شده بود/ /شاخه‌ای که یله بر پیانو/ /اجرای سمفونی پاییز می‌کرد/ /در آستین پیراهن تاریکی که او می‌رقصید/ /قاشقی فرو رفته بود در فنجانِ قهوه شلپ شُلوپ هم می‌زد/ /پاهاش که گاهی می‌زد از چاکِ دامنش بیرون/ /سفیدی پنهانِ پشت

عینک‌ها/ پیِ پاره استخوانی/ /واق واق می‌کرد/ /چشم‌هاش سنگِ نمک بود/ /و اشک‌هاش به کارگران معدن آب می‌داد/ /انگشت‌هاش که هوا را جارو می‌کرد/ /سنگِ محک شده بود/ /بر پیراهنی/ /که پیش از نخستین عشق‌بازی/ /چون پوست ماهی/ /کنده می‌شد قلفتی سیگاری/ /چشمِ همه را خون کرده بود/ /من اما با رخت تعویضی/ /رفته بودم به پارتی/ /نه کشتارگاه/

(از شعر پارتیِ ایرانی)

در مجموع، مخاطب کتاب مادرد با نگاهی متفاوت و شعرهایی تازه و بکر سر و کار دارد. خوانش دقیق "مادرد" پیشنهاد خوبی است برای مخاطبی که در شعر دنبال تازگی می‌گردد، هرچند شاعر اگر در بازخوانی کلی اشعار قبل از چاپ وسواس بیشتری به خرج می‌داد ماحصل بهتر از این می‌شد، به ویژه در بخش موسیقی اشعار، شاعر گاه چنان به ریتم و چینش کلمات (به نفع موسیقی درونی و بیرونی) بها داده است که دست بردن در ساختار نحوی جمله نه تنها از نظر معنایی کمکی به برداشت بهتر از سطر نکرده است بلکه در ارتباط حسی با استفاده از المان‌های موسیقیایی با شعر نیز چندان به کار نیامده است. این نوع دست بردن در نحو جمله برای ایجاد تکانش‌های حسی و موسیقیایی در شعر منجر به بهبودی در زیبایی‌شناسی و ارتباط حسی مخاطب با کار نشده است. تنها دلیلی که برای این دست بردن در نحو می‌توان برشمرد، موسیقی کار است، شاعر به صرف اینکه ریتم کلی شعر حفظ شود، ساختار نحوی جمله را به هم ریخته است، اما این تغییر، از نظر موسیقیایی نیز بیشتر از آنکه باعث روانی در خوانش شعر شود، در خوانش مخاطب مکث ایجاد می‌کند، مکثی که مخاطب را از شکل‌گیری تصور ذهنی‌اش باز می‌دارد.

در استفاده از قافیه نیز در بعضی از شعرها ما شاهد اصرار شاعر بر کاربرد قافیه درونی هستیم، در حالی که از نظر معنایی و حتی آوایی این تکیه بر قافیه اصلن ضروری نیست. در سطرهایی که ساختار نحوی جمله به نفع قافیه تغییر کرده است و این تغییر به صرف رعایت موسیقی است این سوال را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که تغییر ساختار نحوی جمله یا تغییر شکل چینش کلمات به نفع قافیه قابل قبول است؟

دختری که خواسته باشد خویشم کند/ /دانه بپاشد در صداش پیشم کند/ /و در خانقاه اندامش/ /چرخ بزند، هی چرخ بزند چشم‌هام/ /دوباره درویشم کند/

(از شعر مادرد)

ولی چقدر قاطی‌ام/ /طفلی! مادر دهاتی‌ام!/ /اگر که روزی سری به ایران بزنیم/ /تو می‌شوی تازه عروسِ پدرم/ /و بعدِ صبحانه خواهرم/ /اسپند دود می‌کند دور سرم/
(از شعر آلبوم)

شادی کساد شده لبخند هم/ /ماتم زیاد شده آدم کم/ /لبی که می‌بوسی غمناک است/ /چشمی که باز شود نمناک/ /غم روی همه را کم کرده/ /جای پای خودش را همه جا محکم کرده/ /حتی در نامه‌ای که گاهی باز می‌کنیم/ / هوا پس است/ /بس است دیگر این همه زخمی که برداشتیم/ /ما که مادر نداشتیم/ /زلزله بود/ /که گهواره‌مان را تکان می‌داد/
(از شعر گهواره)

در شعر مهرو استفاده شاعر از آواهای همسان و جناس برای ایجاد موسیقی، بیشتر از آنکه باعث برانگیخته شدن حس مخاطب در راستای محتوای شعر شود، باز هم کوششی است که به بار ننشسته است و در سطرهای هفتم و نهم همین شعر استفاده از بار معنایی "تاکسی" و "تا کَسی" دم دستی و نا متناسب است و بیشتر از آنکه به شعریت برسد حال و هوای کاریکلماتور پیدا کرده است و پایان‌بندی کار نیز به جای پایانی خلاقه و تاویل‌پذیر که از شاعری متفاوت و حرفه‌ای چون عبدالرضایی سراغ داریم با چند سطر ساده و پیام‌محور به اتمام می‌رسد؛ سطرهایی قابل پیش‌بینی و تجربه شده.

او مرا دور و من او را چنان دوره کرده‌ام/ /که دیگر دور است/ /نمی‌دانم کجا رفته‌اند لبخندهاش/ /امشب آغوش گودی دارد/ /و من برای این که بمیرم/ /به حضرتِ یک علاقه محتاجم/ /ریشم را زده‌ام/ /که چشمی با تو داشته باشم/ /نیستی که!/ /تنهاییِ مرا دیگر تاکسی نمی‌برد/ /می‌مانم/ /تا کسی بیاید خلوتم کند/ /مثل یک شتر در صحرا/ /لاک پشتِ پیری در دشت/ /مثل یک طیّاره از آسمان لندن/ /می‌توانم بروم ولی کجا؟/ /مثل باران دیروز که مجبورم کرد چتری بخرم/ /یا همین برفی که بعد از آن آمد/ /و از خانه بیرونم کرد/ /زنگی بزن کاری بکن/ /برف نیستی که آبت کنم/ /باران نیستی که خیسم کنی/ /آتشی/ /می‌سوزانی و می‌گذری/
(از شعر مهرو)

شاعر گاهی به راحتی از کنار شعرهایش گذشته، از سطری به سطر بعدی و از شعری به شعر بعدی رفته است که این اتفاق بیشتر برمی‌گردد به آسیبی که در بخش اول نوشتار تحت عنوان تاثیرات منفی چاپ کتاب خارج از ایران، به آن اشاره شد و همین گذشتن از بعضی شعرها باعث شده است این مجموعه با تمام حسن‌هایش، این سوال را ایجاد کند که شاعری که سال‌هاست در سطح اول شعر خلاق ایران به حیات شعری‌اش ادامه می‌دهد چرا باید گاهی برای پیشبرد شعری، یا اصلن برای نوشتن شعری از تکنیک‌هایی استفاده کند که از نظر ارزش‌گذاری سطح بالایی ندارند و به شکل‌های مختلف مورد استفاده قرار گرفته‌اند.
شاعر حتی در سطرهایی خودش را تکرار می‌کند و برای پایان‌بندی یک شعر یا تغییر فضا و رفتن به فضایی دیگر از تکنیک‌هایی استفاده می‌کند که خود کاشف آن‌ها بوده است و در شعرهای قبلی‌اش به بهترین شکل از آن‌ها بهره برده است و این استفاده دوباره نه تنها باعث شده که شعر از نظر ساختاری به تکنیک‌هایی تکیه کند که از خلاقیت و تازگی دور شده‌اند و به معرفتی تیره شده تبدیل شده‌اند، که دیگر شکل تازه خود را که ابتدا و در شعر مبدا تصویر تازه‌ای ایجاد کرده بود از دست داده‌اند و آن تصویر یا تکنیک بر اثر تکرار خود، به تصویر و تکنیکی قراردادی تبدیل شده است، به نحوی که به محض آمدن آن تکنیک یا تصویر بلافاصله تصور یا مدلولی رنگ باخته و کلیشه‌ای در ذهن مخاطب ایجاد شود، تصویری که زمانی در ذهن مخاطب باعث ایجاد زیبایی شده بود حالا دیگر هیچ تفاوتی با شکل اولیه و قرادادی خود ندارد و بر اثر تکرار تصور تازه‌ای که به خود گرفته بود، به قراردادی از قبل تعیین شده تبدیل شده است.
شاعر با تکرار تصاویر و تکنیک‌هایی که قبلن در شعرهایش استفاده کرده است حتی لذت اولیه‌ای را که در دیدار با شعر مبدا از تصویر خاصی به مخاطب دست داده است، از او می‌گیرد بدون اینکه به زمان سرایش چند شعر از این مجموعه که در آن‌ها شاعر از تکنیک‌ها و تصاویر قبلی خود با اندکی تغییرات استفاده کرده است توجه کند. وقتی که حتی این تصاویر و تکنیک‌ها در شعر جدید نقش تازه‌ای از نظر معنایی نگرفته‌اند و همان نقشی را از نظر معنایی در ساختار کلی شعر دارند که در ساختار شعر مبدا نیز داشته‌اند بهتر بود که شاعر به وجود این تکنیک‌ها و تصاویر در یک شعر بسنده می‌کرد. از این نمونه می‌شود به استفاده از بار معنایی زمان فعل‌ها و تناسب و جناسی که با بعضی کلمات دارند اشاره کرد؛ مثلن استفاده از کلمه "حال" و تطبیقش از نظر زمانی با سطر مذکور و بازی کردن با معنایش به موازات جناسش با کلمه حال که معنایی متفاوت از زمان حال دارد. استفاده از پتانسیل گور و گم، استفاده از کلمه پارسی به عنوان ماهیتی جان‌دار، استفاده از نام شهرها که در این کار بارها از لندن و لنگرود استفاده شده است، استفاده از کلمه شاعر که در این مجموعه و

در دو شعر "مادرد" و "مادری" از کلمه شاعر در کنار احمق و حماقت کردن استفاده شده است، استفاده از کلمه کافی در چند شعر مختلف، البته نه اینکه استفاده از کلمه کافی به خودی خود در چند شعر ایجاد مشکل کند بلکه وقتی هدف شاعر بازی کردن با معنای کافی برای بالا رفتن تاویل‌پذیری جمله است این بازی کردن تا جایی جواب می‌دهد و بعد از آن دیگر مخاطب از لذت به تکرار می‌رسد که این اتفاق در مورد دیگر کلماتی که به آن‌ها اشاره شد نیز صدق می‌کند.

در آخر این مجموعه شعر را باید خواند، نه به خاطر اینکه شاعرش شناخته شده است، بلکه حرف‌های تازه‌ای در دهان شعر امروز ایران گذاشته است و مخاطب را به خوانش شعرهایی می‌برد که فقط درگیر گفتن نیستند و نمی‌خواهند به هر قیمتی کلماتی را کنار هم بگذارند که دیگران به هزار ترفند رسانه‌ای شعرش بنامند. تکیه اشعار این مجموعه و شاعرش بر چگونه گفتن است، آن هم نه هر چگونه گفتنی، گونه‌ای خاص از سرایش که ماحصل کشف و شهود شاعر در جهان پیرامونش است؛ جهانی که در زبانیت زبان به اوج خودش می‌رسد و مخاطب را به دیدار دریچه‌هایی می‌برد که قبل از آن کمتر به چنین زوایه‌ای برای دیدن جهان روزمره و ماشینی رسیده است؛ جهانی خالی که نفس ما را بریده است و فقط با خطی از هنر می‌توانیم نفسی تازه کنیم. برای رفتن به فرداهایی که نزدیک‌تر از امروز است و برای اینکه بدانیم هنوز هم می‌شود در خلاءِ زندگی آفریدگار زیبایی بود و زیبایی را خواند.

بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر "مادرد"

بررسی مجموعه شعر "مادرد"

غزل مرادی

علی عبدالرضایی شاعر نام‌آشنای دهه هفتاد است و آثار زیادی از وی منتشر شده است مانند: تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند، نام این کتاب را شما بگذارید، پاریس در رنو، این گربه عزیز، فی‌البداهه، جامعه، شینما، من در خطرناک زندگی می‌کردم، هرمافرودیت، رکیک‌تر از ادبیات، کادویی در کاندوم، زندگی در خطرناک (ترکی)، ترور، لااله الالاو.

شعرهای علی عبدالرضایی تاکنون به زبان‌های انگلیسی، فرانسه، آلمانی، اسپانیایی، ترکی استانبولی، ایتالیایی، بوسنیایی، عربی، اردو، پرتقالی و... ترجمه شده‌اند. "مادرد" مجموعه شعری است که از او منتشر و با استقبال خوبی روبرو شده است.

هر روایت ممکن است در قالب بیانی متفاوت ارائه شود اما به طریقی همسان از قابلیت‌هایی نظیر بازنمود شخصیت‌ها رویدادها و صحنه و مکان استفاده می‌کنند. گرچه در شعر این عناصر به گونه‌ای در هم تنیده و در نهایت ایجاز و اختصار به کار گرفته می‌شوند (البته به استثنای داستان‌های منظوم) مجموعه شعر "مادرد" نیز از عناصر روایی بهره گرفته است. البته این مجموعه ساختار متفاوت سایر مجموعه شعرهای علی عبدالرضایی چون "پاریس در رنو" را ندارد (شاید هم به دلیل اینکه همیشه دنبال بیان و ساختار نامتعارفی در مجموعه شعرهای او هستیم و شاید عادت به مجموعه‌های پیشین این مجموعه شعر چندان غافلگیرمان نمی‌کند) اما در این مجموعه شعر حضور تخیل و احساس پر رنگ‌تر می‌شود و بیشتر شعرهای آن بازتابی از عاطفه‌های ناهمساز است.

"برای مرگ تو گریه کوچک است عزیزم!
به من قول داده‌اند
قول داده‌اند چنارت کنند
چناری
کنارِ جوباریکه‌ای که رفته رفته خودش را گود می‌کند"

حضور عناصری در متن مانند آنچه به عنوان نمونه آمده است نشان از مناسبت سبکی دارد که احساسات و عواطف خواننده را برمی‌انگیزد. در واقع شاعر با چنین شروعی در شعر به صحنه‌پردازی پرداخته است که تصاویر در عین ذهنی بودن عینی است. برخوردی نمادین با عناصری کاملن ملموس:

"در قتل عام کلماتم
سر سطر آخر را زدند
و خون مثل مرکب به جان کاغذ افتاده‌ست"

غافلگیری از دیگر عناصری است که عبدالرضایی از آن بهره جسته است:

"هوا پس است"

بافت زبانی درونی در آثار عبدالرضایی هم از الگوهای زبانی درون متن بهره گرفته است و هم مفهوم پیچیده بافت غیرزبانی بیرونی را به همراه دارد.

"بس است دیگر این همه زخمی که برداشتیم
ما که مادر نداشتیم
زلزله بود
که گهواره‌مان را تکان می‌داد"

بافتی که برآیند ایده‌ها و تجربه‌های خارج از متن شاعر است به ویژه عناصر بومی که شاعر تأکید ویژه‌ای بر آن دارد یا شاید خواسته که به نوعی آن را به اثر انگشت شاعری خود تبدیل سازد.

"و مادرم در حالِ پُز دادن
با توکَل می‌زند سر باغ و بیجار نُقل می‌پاشد
تا پسرش دیدی زده در لاکو حالی به حالی بشود"

عبدالرضایی تجربه‌ای فردی را به نمایش می‌کشد، جزئیاتی که نقشی فراتر از دادگان متنی دارند و هدف آن‌ها باز نماندن چشم‌انداز است. چشم‌انداز برابر است با دیدگاه مکانی و زمانی روایتگر که شاعر آن‌ها را با ترفندهای خود بیان می‌کند:

"بیهوده خانه‌ام را رصد می‌کنی
در زندگی من گودالی‌ست
که دیگر هیچ کس پرُش نمی‌کند"

چیدمان عناصر در نهایت رعایت قوانین همنشینی صورت می‌پذیرد.
استفاده از سه عنصر "نمک"، "باز" و "اسید" بسیار آگاهانه و به زیبایی هرچه تمام‌تر صورت گرفته است:

"تو اگر نمک داشتی
من نمی‌پریدم مثل باز وسط اسیدسولفوریک"

پیرنگ تداوم منطقی نقش ویژه‌هاست که مناسبتی درونی و مستحکم دارند. این عناصر در واقع به کنش مرتبط می‌شود و بارت آن را به مجاز مرسل تعبیر می‌نماید.
عبدالرضایی نیز این نقش ویژه‌ها را به خوبی در کارهای خود به کار می‌بندد:

"فردا نمی‌دانست که باید بیاید

و شبکه قطعه‌ای از روشن خورد
بر تکه‌ای از سیب ریخت که در جهان سوم شد"
یا

"همه آن‌جایند
کسی به این تک و تنها
بها نمی‌دهد
نه کادویی
نه اهدای آرزوی خوشی
و نه حتی استخوانی لاغر
که تقدیم شده باشد جای پاپیون"

از دیگر ویژگی‌های این مجموعه استفاده از عناصر مکانی است. عناصر مکانی که علاوه بر شخصی بودن برای شاعر، رنگ و بوی نمادین به آن می‌بخشد. در واقع شاعر هرجا از لندن استفاده کرده است حال و هوای این شعرها نیز ابری و بارانی است:

"حال من از درد وخیم‌تر است
نوشتن از من عقیم‌تر است
و لندن که آب و هوای مش کرده‌ای دارد هنوز"

استفاده از شگردهای زبانی و شیوه‌ای که علی عبدالرضایی و هم‌نسلانش در دهه‌ی ۷۰ به کار می‌گرفته‌اند در این کتاب نیز مشهود است.
بیشتر مجموعه شعرهای این مجموعه خرده‌روایت‌هایی هستند که روایت باعث قوام و حفظ پیوستگی آن‌ها نشده است، بلکه استفاده به جا از کلمات و آرایه‌های ادبی و بینامتنیت توانسته است چون زنجیری ارتباط میان سطرها را حفظ کند و این خود امتیاز مثبتی برای این مجموعه محسوب می‌شود:

"در همان راهی که بعدها به چند منجر شد
خورشید را از بالای سر تک تکِ روزها
برداشت و احتکار کرد
تا آب که سرتاسری می‌شد
کشتی را به نوح بسپارد
سی و سه پل اما پدربزرگ
اما خُل
برای اینکه اصفهان مجنون است
و آنچه می‌گذرد آب نیست"

نقشی که بیشتر برای ویرانی زبان متعارف به کار می‌رود (البته کلمه ویرانی قدری بزرگ‌تر از مقصود من است) چراکه در واقع استفاده از چنین شیوه‌ی زبانی اکنون معمول‌تر شده است.

"ساعتی که سرِ دیوار کار می‌کند بی‌کار نیست
دیواری که در اتاقم اشتغال دارد
از سقف نگهداری می‌کند که زندان را / امن کرده باشد دیوار نیست
چارچوبی که تدارک دیده‌ام در یعنی پنجره دارد
پنجره یعنی باز... باز کن!
هوایم را داشته باش که حالم هوای دیگر ندارد
در ندارد
دررو! با دراز خودت بزن بیرون که پشتِ میز برگردی"

مادرد مجموعه شعر موفقی است که البته با تجربه‌ای که علی عبدالرضایی در شعر دارد همین نیز از او انتظار می‌رود. همان‌طور که در ابتدای این متن نیز گفته شد این مجموعه شکل تلطیف یافته‌ای نسبت به مجموعه‌های قبلی علی عبدالرضایی دارد.

عصیان مجموعه‌های پیشین اندکی فروکش کرده و جای خود را به احساسات متضاد شاعری داده است. گویی که شاعر در میان این سطرها زیسته است.

پانویس: ویتگنشتاین در دوره دوم فلسفی خود قائل به نظریه‌بازی‌های زبانی شد که این اصطلاح اشاره به این مطلب دارد که هر لفظ دارای کاربردهای مختلفی است و کاربردهای مختلف لفظ با توجه به نحوه‌های مختلف زندگی است که لفظ در آن‌ها کاربرد دارد. در این‌جا سوال اساسی آن است که چرا ویتگنشتاین از اصطلاح بازی استفاده کرده است. شاید هیچ کلمه‌ای به اندازه این کلمه نمی‌توانست نشان دهد که میان زبان حاکم بر نحوه‌های مختلف زندگی، هیچ‌گونه اشتراک ذاتی وجود ندارد.اگر با دقت به اقسام بازی بنگریم درمی‌یابیم که بازی‌ها دارای وجه اشتراکی ذاتی با یکدیگر به گونه‌ای که همه بازی‌ها در آن مشترک باشند، نیستند.

ساختار شعر "کالباس"

بررسی شعر "کالباس"

محمد مروج

دست‌هایش را که در عکس افتاده بود دو دستی گرفتم
وقتی که پا شد تشکّر نکرد
می‌توانم با شما قدم بزنم؟
نگفت نه
دست‌های او را می‌گیرم
و بر عکس راه می‌رویم
کسی را که در چشم‌های تو مخفی کردند
هرچه می‌گردم بیشتر گم می‌کنم

راستی شما عروسی نکرده‌اید؟
نمی‌گوید
نمی‌کنید؟
نگفت نه!
کردیم!

روزها مثل باد می‌گذشت
و شب چند ثانیه بیشتر نبود
ما دو عکس تنها بودیم
که دنیا می‌خواست از آلبوم بیرون‌مان کند
کرد! باور نمی‌کنید!؟
امشب که بر عکس دیگری خوابیده‌ام
سری به آن آلبوم بزنید
و از یخچالی که درش را در عکس باز می‌کنید
هرچه می‌خواهید
ببخشید فقط کالباس داریم.

برای تحلیل ساختاری یک شعر با ساختار نامتمرکز، ابتدا باید موتیف مقید (معنا، موضوع شعر) را پیدا کنیم. این کار را می‌توان با خوانش شعر انجام داد؛ یعنی شعر را خواند و مشاهده کرد که شعر راجع به چه چیزی حرف می‌زند و با توجه به بازی دال و مدلول‌ها و نیز نشانه‌شناسی پی به معنای کلی شعر برد. وقتی موتیف مقید را کشف کردیم، حال به دنبال موتیف‌های آزاد شناور در شعر می‌گردیم؛ یعنی موتیف مقید را مرکز شعر و موتیف‌های آزاد را به عنوان شعاع‌های دایره در نظر می‌گیریم و با توجه به کلماتی که در شعر هستند و با یکدیگر ارتباط معنایی دارند شروع به وصل کردن این حلقه‌ها می‌کنیم. در واقع با کشف اضلاع شعر، پی به معنای آن و ساختن جهان متن می‌کنیم.

با توجه به توضیحات بالا، شعر "کالباس" را بررسی می‌کنیم.

ابتدا به اسم شعر فکر می‌کنیم: "کالباس". از نظر من **"کالباس"** تداعی‌گر دو معناست: ۱ـ غذایی پروتئینی و ارزان و فست فودی که در دسترس همگان است. ۲ـ غذایی مجردی.

با این پیش‌زمینه شروع به خواندن شعر می‌کنیم. شعر در همان سه سطر اول، موتیف مقید خود را لو می‌دهد: تنهایی.

وقتی به عکس خیره می‌شویم که نیست، رفته یا مرده. به هر حال راوی تنهاست و دارد خاطراتش را مرور می‌کند. در ادامه به موتیف‌های آزادی برمی‌خوریم که با تنهایی ارتباط دارند:

۱ـ می‌توانم با شما قدم بزنم؟

نگفت نه (موتیف آزاد: شرم)

۲ـ کسی را که در چشم‌های تو مخفی کردند

هرچه می‌گردم بیشتر گم می‌کنم (موتیف آزاد: سردرگمی و بیگانگی با خود)

۳ـ راستی شما عروسی نکرده‌اید؟

نمی‌گوید

نمی‌کنید؟

نگفت نه! (موتیف آزاد: انتظار)

۴ـ کردیم! (موتیف آزادی که به زیبایی فقط یک کلمه است: وصال)

۵ـ روزها مثل باد می‌گذشت

و شب چند ثانیه بیشتر نبود (موتیف آزاد: سرخوشی)

۶ـ ما دو عکس تنها بودیم

که دنیا می‌خواست از آلبوم بیرون‌مان کند (موتیف آزاد: ظلم زمانه)

۷ـ کرد! باور نمی‌کنید!؟ (موتیف آزاد: جدایی)

۸ـ امشب که بر عکس دیگری خوابیده‌ام

سری به آن آلبوم بزنید

و از یخچالی که درش را درعکس باز می‌کنید

هرچه می‌خواهید... (موتیف آزاد: مرور خاطرات)

و در نهایت، سطر پایانی شعر که فلش‌بکی به اول شعر دارد و دایره‌ی شعر را تکمیل می‌کند:

ببخشید! فقط کالباس داریم! (موتیف مقید: تنهایی)

می‌بینیم که شعر با هشت موتیف آزاد که حول محور مرکزی شعر که همان تنهایی‌ست، می‌چرخند و با آن پیوند دارند. شعر کالباس چون ساختاری نامتمرکز دارد، پس در هر خوانش می‌تواند توسط مخاطب فعال بازخوانی شود. در واقع شاعر، بعد از سرایش می‌میرد و خواننده را با جهانی وسیع و پر دامنه تنها می‌گذارد تا از خواندن دوباره‌ی شعر به ارگاسم ذهنی برسد.

برای بار دوم شعر را می‌خوانیم و این بار تفسیری دیگر در ذهن‌مان شکل می‌گیرد: داستان دوم می‌تواند چنین باشد که شاعری خسته از جنگ و جدل‌های مرسوم در محافل ادبی، به گوشه‌ای نشسته و خاطرات دوران جوانی و ستیزش با سنت‌گرایان ادبیات را با خود مرور می‌کند. شاعری که همه کار برای ادبیات کشورش کرده است. منظور از زن معشوقه در شعر می‌تواند زبان مادری یا زبان فارسی باشد که با تبعید شاعر از آن دور مانده است. "امشب که بر عکس دیگری خوابیده‌ام، سری به آن آلبوم بزنید" شاید چنین معنا بدهد که به کارهای قبلی‌ام نگاه کنید و زبان تازه‌ام را که در اشعار جدیدم تجلی یافته ببینید. "وقتی که پا شد تشکر نکرد" یعنی هر آنچه شاعر برای ادبیات فارسی و احیای آن انجام داد، با بی مهری و طردشدگی روبرو شده و کسی بابت تلاش‌هایش از او تشکر نکرد. ادبیات کشورش دچار عوام‌زدگی شده و در یخچالش (که می‌تواند نشانه‌ای نمادین از ادبیات فست فودی و شاعران تیراژی باشد) فقط کالباس که غذایی‌ست ارزان و در دسترس عوام، موجود است. شاید علی عبدالرضایی با این شعر می‌خواسته اندوه خود را از حال و روز ادبیات ایران به زیباترین شکل ممکن نشان دهد و در این راه نیز موفق بوده است. ادبیاتی که هر روز پسرفت می‌کند و بارزترین نشانه‌ی آن تیراژ بالای کتاب‌های چیپ و بی مایه است. حال باید دید و نظاره کرد که نسل تازه‌ی جوانان شاعر و منتقد، چه راهی برای بیرون رفتن از این بن‌بست تاریخی خواهند یافت.

زیبایی اتفاقی نیست

نگاهی کوتاه به مجموعه شعر "مادرد"

حسین نظریان

مادرد، آخرین مجموعه شعر منتشر شده از علی عبدالرضایی است که به سرعت به چاپ سوم رسید و این در بحران حاضر مولف ـ مخاطب اتفاق خوبی است و معنادار... و جای بسی تبریک دارد.

مادرد دارای طرح جلد زیبایی است و نام مجموعه نیز کنایه‌ای و چالش‌برانگیز است و شاعر آشنایی‌زدایی را از همان ابتدای کار آغاز کرده است. مادرد شامل دو دفتر مجزا از شعرهای عبدالرضایی است؛ آلبوم خانواده‌گی و عشق تبلیغاتی که هر یک دارای ویژگی‌هایی قابل تمایز بوده و باید جداگانه مورد بررسی قرار گیرند. به‌زعم من مجموعه‌های یک شاعر باید در مقایسه با یکدیگر و در سیر زمان در بوته‌ی نقد قرار بگیرد، زیرا شعر و شاعر همواره در مسیر مهارتمندی گام برمی‌دارند. از آن‌جا که شاعر مدام در معرض تجربه‌های جدید است، روند شاعرانگی یک شاعر باید مورد توجه قرار گیرد اما این‌جا صحبت از مادرد خواهد بود و کاری به صبغه‌ی شاعری علی عبدالرضایی ندارم که همواره در جریان آوانگارد شعر معاصر بوده و...

پرواضح است که این مجموعه در مقایسه با مجموعه شعرهای تازه‌چاپ اخیر دارای تفاوت‌هایی است که بر خوانندگان جدی ادبیات معاصر پوشیده نیست. از آن‌جا که صحبت از مادرد است به همین بسنده کرده و می‌گذرم... شما نیز بر من بگذرید!

آلبوم خانوادگی

در این دفتر، شعر در سطح زبان اتفاق می‌افتد و همان‌طور که اشاره شد شاعر از کوچک‌ترین واحد زبان نیز تا حد امکان آشنایی‌زدایی کرده است. زبان برای شاعر به عنوان یک ابزار قدرتمند در بافت شعر و بسیار جدی است. راحت‌تر بگویم که عبدالرضایی از زبان کار می‌کشد، از کلماتی که در چیدمان شعرند. زبان به شکلی پیش‌رونده با سایر عناصر مدام در هم می‌پیچد و به سمت روایتی پیش می‌رود که در انتها پوست می‌اندازد و این یعنی زیبایی اتفاقی نیست. در این میان شاعر از کارکرد جناس بسیار استفاده کرده است.

اما یک مشخصه‌ی اصلی در این دفتر به چشم می‌خورد: روابط ابداعی؛ اینکه شاعر در اکثر مواقع به دنبال ایجاب‌هایی است که پیش‌تر، خود آن‌ها را دوباره تأکید می‌کنم در سطح زبان ساخته است و روال کلی این‌گونه است که شاعر از کیفیت تداعی‌ها بهره می‌گیرد، خواه جناس، خواه فلاش‌بک، خواه فلاش فوروارد و خواه... منظورم از کیفیت تداعی‌ها انگاره‌های ذهنی پیشین مخاطب نیست، مقصودم ذهنیت شاعر است که در تداعی‌های آنی خود وول می‌خورد و شعر را به سمت پایانی که معلق است و بر خلاف روال کلی دفتر غیر قابل پیش‌بینی بوده و معمول نیست، پیش می‌برد؛ گاه روایت را تکمیل می‌کند، گاه فراروایت را شکل می‌دهد و گاه ساختار می‌شکند... اینکه شاعر طرحی نو در افکنده است در جهت نفس پویای شعر.

شاعر در گرماگرم جریان شعرها از عدم قطعیت سخن می‌گوید، از وهم، از صرف بازی بودن شعر، از...

بخشی از شعر گزارش صبحانه: یک تخم مرغ دو زرده در تابه/ /دو فنجان که کار یکی را خودم ساخته باشم و بعدی/ /مانده باشد هنوز منتظر/ /بر میز صبحانه‌ای یک نفره که او برخیزد از خواب و/ /اویی در کار نباشد دیگر...

خانه (ص ۳۸)

من دارم مثل شمع آب می‌شوم

و بر قلب در حال آتشم آب می‌پاشم

تو هم با تیتر تازه‌ای که پرتاب می‌کنی

آتش بیار معرکه‌ای

نگو جایی نداریم

راهی نداریم
ما شاعریم
به صفحه که می‌شود راه پیدا کرد
در انتهای سطر یکی از شعرهای خوش ساختم
کوچه‌ای برایت کنار می‌گذارم
کسی چه می‌داند
شاید هم ته این کوچه خانه‌ای ساختیم

عشق تبلیغاتی

اساس و پیرنگ شعرهای دفتر دوم، بازی‌های زبانی است که در جهت روایت مدام تکرار می‌شود و قابل تأمل است، وقتی در شعر به انسجام می‌انجامد، زیباست و گاه که به انسجام نمی‌رسد مخاطب در ازدیاد و ترافیک این بازی‌ها مبهوت می‌ماند.

چیزهایی که می‌خواهم درباره‌ی می‌خواهم چیزی نمی‌دانند/ /چیزی نمی‌خواهند دوستانی که ندارم از دوستانی که ندارم/ /می‌توانم وقت احوال‌پرسی از کسی یک دست قرض بگیرم/ /و دست کسی را نگیرم/ /دارم دوباره می‌میرم/ /چه قدر چه کاره‌ام/ /حالا که هیچ کاره‌ام/ /چه قدر چند کاره‌ام/ /دیگر به درد نمی‌خورم/ /به درد کسی نمی‌خورم/.

نکته‌ی دیگر در خصوی مادرد این است که شعرها به شدت دیداری‌اند، به خصوص در دفتر دوم. دلیل را می‌توان در ساختار زبان جست‌وجو کرد و نیاز به اینکه مخاطب نیاز دارد به سطرهای پیشین رجوع کند دوباره و دوباره...

یادآوری:

۱. در مادرد تقطیع‌ها کلیدی و کاربردی بوده و فانتزی نیست و کاملن در خدمت زبان، شعر و موسیقی آن.
۲. شاعر در مادرد در جست‌وجوی تمهیداتی است در جهت تأویل‌پذیری زبان در شعر.

مادرد را اتفاق مبارکی در شعر می‌دانم و بر این باورم مجموعه‌هایی از این دست منجر به کیفیت‌هایی نو در شعر می‌شوند، چنان‌که مادرد بازکشف زبان شعر معاصر است.

گهواره (ص ۱۵)

شادی زیاد شده لبخند کم
ماتم زیاد شده آدم کم
لبی که می‌بوسی غمناک است
چشمی که باز شود نمناک
غم روی همه را کم کرده
جای پای خودش را همه جا محکم کرده
حتی در نامه‌ای که گاهی باز می‌کنیم
هوا پس است
بس است
این همه زخمی که برداشتیم
ما که مادر نداشتیم
زلزله بود
که گهواره‌مان را تکان می‌داد.

روایتی از خودکشی مرگ

بررسی شعر "ماه‌کشی"

فرشاد قاسمی‌نژاد

داسی به گردن داشتی
حالا طنابی
چه خاکی سرت ریختی که فواره زد
از چشم‌هایت
چیزی که از آن می‌گریزی
مرا به لا وقعی نیست
بالای خوابگاهم
بالاتری یا نه؟
تنها
آهی به سوی تو پرتاب می‌کنم
زمین
پایین‌تر افتاده‌ست
بالاتری یا نه!؟

از مجموعه‌ی "تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند" اثر "علی عبدالرضایی" (۱۳۷۲)

تحلیل شعر ماه کشی:

وقتی سطر اول شعر را می‌خوانیم، با کمی تامل، می‌توان اجلی را تصور کرد که زمانی با همان داس معروف مرگ سراغ‌مان آمده است. اما نکته‌ی مهم این است که آن داس بر گردن اوست، نه بر دوشش. در واقع ما با اجلی سر و کار داریم که این بار برای گرفتن جان خود به سراغ شاعر آمده است، اما چرا در گرفتن جان خود ناکام می‌ماند؟ در سطر دوم می‌بینیم که او این بار با طناب برگشته است. می‌توان این را دریافت که فرشته‌ی مرگ، بار اول در زمان خودکشی شاعر به سراغ وی آمده بود و می‌خواست هم‌زمان با او خودکشی کند، اما به دلیل ناکام ماندن در خودکشی، طناب دار را از شاعر می‌دزدد. منطق شعری متناظر با این تعبیر را در سطرهای بعد پیدا می‌کنیم: /چه خاکی سرت ریختی که فواره زد/ /از چشم‌هایت/ /چیزی که از آن می‌گریزی/؛ ما می‌دانیم که مرگ از مرگ گریزان است، پس چه اتفاقی رخ داده و فرشته‌ی مرگ از چه چیزی هراسان است؟ آیا برای اینکه این بار بتواند خودش را خلاص کند، باید جان کسی را می‌گرفت که صاحب اختیار اوست؟ [او همچنان داسی بر گردنش دارد.] در ادامه شاعر می‌پرسد: /بالاتری یا نه؟/ ولی جوابی دریافت نمی‌کند. او این سوال را از چه کسی می‌پرسد؟ شاعر درگیر احتمالات پس از مرگ است و می‌خواهد جوابی دریافت کند، اما پاسخی نمی‌شنود، گویی که او معنا را باخته است. پس از آن شاعر تنها آهی به سوی او پرتاب می‌کند که بیانگر آخرین بازدم وی پس از مرگ است. "او" در این‌جا همان خداست و سوال هم از او پرسیده می‌شود.

پس از مرگ شاعر، روح او از جسمش فاصله می‌گیرد و در حالی که بالای جسدش به سر می‌برد، می‌گوید: /زمین پایین‌تر افتاده است/ /بالاتری یا نه؟/؛ آخرین سوال از چه کسی پرسیده می‌شود؟ او از خدایش سوال می‌پرسد اما پاسخی نمی‌شنود. مرگ توانست خودش را بکشد و جان شاعر را نیز بگیرد (باید توجه داشت که طنابی که فرشته‌ی مرگ با آن موجبات مرگ خدا یا صاحب اختیار خود را فراهم آورده بود، برای خودکشی شاعر نیز آورده می‌شود؛ همان طنابی که از شاعر دزدیده شده بود. فرشته‌ی مرگ هم‌زمان با شاعر و با چشمانی از حدقه درآمده، خودکشی می‌کند، زیرا داسی که بر گردن اوست پس از مرگ خدا، دوباره تیز و برنده می‌شود و او نیز کم کم می‌میرد.)

شاعر پس از مرگ، با جهانی عاری از معنا مواجه می‌شود. سوالی که باید پرسیده شود این است که چرا فرشته‌ی مرگ خود را کشت؟ این معناباختگی و عصیان ناگهانی ناشی از چیست؟ با توجه به توضیحات داده شده، می‌توان فهمید که شاعر آخرین موجود روی زمین بوده است و زمانی که قرار بود فرشته‌ی مرگ آخرین جان را بگیرد، معنای نبودن را تازه حس می‌کرد. عصیان ناگهانی او، ناشی از درک معنای واقعی بودن در مرز

نابودی و البته معناباختگی متعاقب آن است. او که تصمیم می‌گیرد هنگام انجام آخرین ماموریت، جان خودش را نیز بگیرد، ناکام می‌ماند و جان صاحب اختیار خود را نیز می‌گیرد.

ما در این شعر با نخستین و کهن‌ترین تراژدی بشر (بودن) مواجه هستیم که طی آن خدا می‌میرد و شاعر در مرزی از بودن و نبودن، به حال خود رها می‌شود.

هر خوانشی فالوس خود را به خوانش می‌کشد

بررسی شعر "ساعت"

آرش قربانی

و تنهایی که صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرد
هرگز نمی‌میرد
در حالِ تازه جهان از تازه می‌گیرد
که از دست رفته بود

همیشه مچ ما را گرفته بود
بزرگ‌تری که دورِ تند می‌چرخید تو بودی
عقربه‌ها بر میز کار می‌کردیم
گیج می‌خوردیم

من از کوچک‌ترم تکان نمی‌خوردم
و روی سنگین راه می‌بردم
سر آخر سرِ دیوار که آونگ دارمان زد
حلاجِ دنبال کرده‌ات باز بوده‌ام
بازم!

در هر سه ساعتی که روی تو من می‌افتیم
خدا خدا می‌کنم
باطری روی دست ما باد و ما باطل
که من توی تو روی من تو در تو
تو هر توهای جهانِ منی
در ساعت من و سی دقیقه از تو عقب مانده
چند ساعت و من دقیقه باید از من جلو بزنم
تا چند ربعی مانده به زن در تو وقت کنم؟
منی که پیش از پس از تو با تو بوده‌ام
بعد از هنوز و قبل از تو با توام
در ساعت من و زن دقیقه از تو عقب رفته
چرا برم داشتی و روم افتادی
و از بیشتر رو دادی؟
روم کم شد!

در پرانتز: همچنان که از نام این مقاله پیداست غرض انتشار یادداشتی‌ست منتشر نشده درباره‌ی شعری که حال می‌توان از دریچه‌ای دیگر و متفاوت بدان نگریست. بی شک شعر "ساعت" یکی از بحث برانگیزترین شعرهای مجموعه‌ی "من در خطرناک زندگی می‌کنم" علی عبدالرضایی است که در آغاز انتشار خود در سایت مجله شعر (که بدون افشای نام شاعر آن صورت گرفت) خوانش‌های متفاوتی را سبب شد. از این مسئله که بگذریم خود من بر این باورم که آن نظریه‌ی شعری که علی عبدالرضایی و پرهام شهرجردی تحت عنوان "پساهفتاد" معرفی کرده‌اند بیش از هر چیز در شعر ساعت، تنوین و چهارراه متجلی‌ست که نگاه و نقد آن جز از دریچه‌ی نقد مدرن ادبی و فلسفی میسر نیست. بی شک می‌توان موافقان و مخالفان بسیاری را درباره‌ی این نظریه‌ی شعری پیدا کرد که هراز گاهی از گوشه و کناری سر برمی‌آورند. حال شاید خود من هم چندان به چنین حرکت‌های انتزاعی در شعر باور نداشته باشم اما به هر حال این شعر خود را به صورت نوعی حرکت آوانگارد افراطی و متفاوت عرضه می‌کند و بیش از آن‌ها به ما درباره‌ی ظرفیت‌های فرمی و زبانی خود

پیشنهاد می‌دهد که بتوان آن را نادیده گرفت. حال می‌توانم مشتاقانه از شما هم دعوت کنم تا به طور کلی نظر و نگاه خود را به حرکت کلی شعر در آینده در این‌باره با من و سایر خوانندگان در میان بگذارید. نظر شما درباره‌ی نظریه‌ی شعری "پسا هفتاد" چیست؟

با این فرض که اولین وحله‌ی خوانش متن پذیرفتن آن است و حتی پذیرفتن آن به مثابه‌ی تن دادن به آن، به این معنا که خوانش از متن حلاجی ادبیت متن و غیره و ذالک آن نیست تا مخاطب در مقام خوانش از کژی و راستی متن سخن بگوید، از لحظه‌هایی از سخنم که متن را به محاکمه کشیدم پوزش می‌طلبم. چنین محاکمه‌ای در حقیقت فروکاهش ناشیانه‌ای از متن است و باید این‌جا به آن اعتراف کنم. مسئله‌ی خوانش شاید بیش از هر چیز نوعی پدیدارشناسی متن در افقی باشد که آن را پدیدار کرده است، پس پیش از هر چیز باید به رویدادگی متن گوش فرا داد و خود را در بن‌بست بن‌مایه‌ها گرفتار نکرد. این تنها یک نظام پلیسی‌ست که در لحظه‌ی ظهور متن آن را به چند و چون معنا و طعم‌های نعنای خودش می‌کاهد. ما را فقط این بس که دست بندهای‌مان را برای بستن بی درنگ دست‌های متن غلاف کنیم و نه چیز دگر.

مسئله‌ی دیگر شاید رویدادگی شعر ساعت در زبانی فالوسنتریک باشد. این درست که ما در این شعر زمان را به گونه‌ی دیگری در زبان به تجربه درمی‌آوریم اما زمان زبان را هنوز در ساختار فالوسنتریک خود می‌بینیم، چراکه شاید نحو متن هنوز نحو فالوسنتریک ژرفای متن را محو نکرده است. هنوز ما در این گزاره‌ها با نقطه‌ی ثقلی روبروییم که گشتاورهای خود را فقط کمی منحرف می‌کند نه اینکه دلالت‌های زمان ـ زبانی خود را کاملن محو کند. این برخوردهای پورنوگرافیک زبانی ـ به معنای رویکردی که هنوز بر نمایش اندام تناسلی ساختار خود تاکید می‌کند ـ هنوز هر جا و در بی جاهای متن حاضر است. ما با تاکیدهایی پورنوگرافیک بر زمان و در هم شکستن آن روبروییم. گویی با روسوی نوجوانی روبروییم که از نشان دادن بی پروای اندام تناسلی خود به زنان محلی فرانسه لذت می‌برد. ما هنوز با منی روبروییم که در نشانه‌های آیینه‌ای متن این‌بار نه اگوی خود که ذهنیت این اگو را متولد می‌یابد، چراکه هنوز من نوعی فاعلیت دارد، جمله‌ها بیشتر فعلیه‌اند و من را بروز می‌دهند به عنوان سوژه‌ی عمل کننده‌ای که نشانه‌ها باقی از او و کنش او معنا و تن یافتگی می‌گیرند. این کنشِ من هنوز زمانِ زبان را با خود طی می‌کند و طفره نمی‌رود از آن:

عقربه‌ها بر میز کار می‌کردیم
گیج می‌خوردیم

من از کوچکترم تکان نمی‌خوردم
و روی سنگین راه می‌بردم
دنبال تو من باز بوده‌ام

در جای جای این متن ما این روسو را می‌بینیم. این متنی که زبان را تحریک می‌کند، استمنا می‌کند تا معنایی از بی معنایی بیرون بکشد و آلت تناسلی خود یعنی نام من را منتشر کند، افشا کند چه بسا که هنوز تقدیر جهان را بسته به آن می‌یابد. پس بی پرده‌تر می‌شود، موسیقی تحریک را در پایان شعر بیشتر می‌کند و سرانجام انزالش می‌کند. آیا چنین زبانی فالوسنتریک نیست پس چیست. دیونیزوس متن کمتر است، هرچه هست طفره‌ای آپولونی است. آپولونی که منطق گزاره‌ها را با نوعی جراحی، نوعی مهندسی می‌خواهد برچیند، اگرچه که در همه جای شعر هم این‌گونه نیست. این مهندسی از آن‌جا که زمان را فقط در اشکال متعارف خود در هم می‌شکند به نوعی به دیگریت خود تاکید دارد؛ یعنی با سلب دیگری خود را به وجود می‌آورد و از این‌جا چندان به ژرفاهایی که زمان زبان را در ناخودآگاه متن به وجود می‌آورد کاری نداشته است، هم از این‌گونه که مارکس نقادی فوئر باخ از مذهب را هنوز در زبانی مذهبی می‌یافت. ما نیز در این‌جا زمان را به گونه‌ای زمانی در هم می‌شکنیم که تبرئه‌ی چندانی ندارد برای شعر، اما مگر چه عیبی خواهد داشت اگر این‌گونه باشد؟ هیچ! چه کسی می‌تواند ثابت کند که متن ساعت می‌خواسته زمان را در هم بشکند. ما هیچ دلیلی در دست نداریم که زمان را بن‌مایه‌ی متن بدانیم اما می‌توان نشان داد که ما در این متن با نوعی زمان زبان که هنوز چندان پریشان نشده روبروییم، حال شعر درباره هر چیزی که می‌خواهد باشد. مثل نیچه بر این باورم که شعر هنری آپولونی‌ست، چراکه زبان خود حقیقت است و از این‌گونه هر چیزی که در زبان باشد منشی سیاسی دارد و زبان سیاسی است و شاعر در کمدی به سر می‌برد، چراکه می‌داند بلوف‌ها را و تاریکخانه‌ی ایدئولوژیک زبان را در هم می‌شکند، چرا پس محاکمه! ما با امر زیبا در متن روبرو نیستیم، آنچه هست منطق بزرگ نمادهاست و نمادها در جهانی بدوی و بت‌پرستانه سیر می‌کنند، جهانی بت‌پرستانه را می‌سازند که خدایش هیچ چیز جز آئین نمادها نیست. اگر متنی گناهکار است، ما به عنوان مخاطب، به عنوان منتقد مگر چه کاری می‌کنیم جز تجاوز به سوراخ متن، تجاوز به معنا، دخول به حقیقت. آیا ما خود گناهگاری کمتریم که سنگی به این روسپی بزنیم؟!

خوانشِ پیشینِ آرش قربانی از شعر ساعت

محوشدگی نشانه‌ها در نحو

بلوف همیشه نشان دادن چیزی که در متن غایب است نیست، بلکه همیشه اشاره‌ای به این است که متن در وحله‌ی اول یک سوراخ است. شعر ساعت روایت نیست، اجراست، گفتن چیزی که باید گفته شود نیست، بلکه نگفتن آنچه نباید گفته شود است، اجرای سوراخ، اجرای غیابی که اشاره‌ای به معنا نیست بلکه فقط اشاره‌ای‌ست به اینکه همه چیز از غیاب آغاز می‌شود:

شروع شعر مثل همیشه آغازی آشنا از علی عبدالرضایی است. یک مانیفست که سوژه‌ی انقلابی‌اش مرده ولی بلوف مانیفست را با خود دارد. خوب این آغاز خوبی است چون به سرعت ما را به جایی که نباید پرتاب می‌کند. به این‌جا:

همیشه مچ   ما را گرفته بود
بزرگتری که دورِ تند می‌چرخید تو بودی
عقربه‌ها بر میز کار می‌کردیم
گیج می‌خوردیم

همیشه مچ ما را گرفته بود/ /بزرگتری (رد پایی از گزاره‌ی قبل) که دور تند می‌چرخید تو بودی (محو کردن رد پا). این یک تکنیک عالی است، چراکه از سویی معنا تولید و از سویی نابود می‌شود (یعنی از تولید اولیه‌اش جدا می‌شود). این یکی از تکنیک‌های همیشگی عبدالرضایی است. پس بگذارید این بلوف را جدی بگیریم؛ دست کم این شعری از علی عبدالرضایی است. پس او درست می‌گوید که هر نشانه‌ای در حرکتش نسبت به دیگر نشانه‌ها به سر می‌برد، این حرکت حتی اگر سکون باشد معناست. اما مسئله‌ی معناگریزی اگر به معنای تخریب معنا با این فرض باشد که متون گذشته معنا دارند، اشتباهی فاحش است. مسئله این نیست که معنایی وجود دارد و باید نابود شود، بلکه تمایز بین معنا و بی معنایی باید محو شود. آیا متون گذشته قبلن معنایی داشته‌اند؟ نه این فقط یک بلوف است که البته ما آن را از یاد برده‌ایم؛ مثلن محمد آذرم آن را از یاد برده و تقریبن در دریدا راه را به ترکستان رفته، همان‌طور که سورئالیست‌ها در مسیر فروید به اشتباه رفتند و با تولید کردن نامتناهی جهان خیالی، جهان واقعی را به مثابه‌ی یک دیگری اثبات کردند. برای بورژوازی معنا دیگر حداقل در این دوره‌ی تاریخی ممکن نیست، چراکه معنا به معنای شدن جهان برای او حاضر یا پدیدار

نمی‌شود، چشم‌انداز نظاره‌گرایانه‌ی بورژوازی در نوع تولید وانمایی شده این تاریخ تنها مرگ ژرفاهایی را که قبلن برای حقیقت ساخته بود را نظاره می‌کند، اما در مقابل رهیافت دیگری شبیه همان رهیافت شاعر این متن، یعنی شعر ساعت نیز وجود دارد که مسئله‌ی چشم‌انداز را کنار می‌گذارد و خود زمان می‌شود؛ یعنی دیگر روایت نمی‌کند بلکه خودش در آن به وقوع می‌پیوندد:

عقربه‌ها بر میز کار می‌کردیم
گیج می‌خوردیم

مسئله‌ای که شاید چند بعدی شدن متن را هم تولید می‌کند: گیج می‌خوردیم/ /گیج به مثابه حالت راوی در خوردن/ /گیج می‌خوردیم/ به مثابه نحوه‌ای از حضور زمان در ذهن راوی که در این‌جا مورد روایت نیست بلکه خود آن است. در این‌جا باز هم با پاک شدن نشانه‌ها روبروییم: از یک‌سو معنا دارند و از سوی دیگر این معنا به سرعت محو می‌شود: من این حالت ناب را شدن مرگ می‌نامم: حرف می‌زنیم برای اینکه چیزی نگفته باشیم (بلانشو).

این شدن مرگ را در ادامه هم می‌بینیم.

در چنین گزاره‌های واقعا شاهکاری مثل:

بعد از هنوز و قبل از تو با توام

که با نوعی منطق‌شکنی شاعرانه خیلی فراتر از گزاره‌های دیگری در این شعر مثل گزاره زیر است که تنها جابه جایی نحوی به نحوی به شاعر به منطق شکنی کمک کرده با این تفاوت که به سرعت در جریان خواندن خود را لو می دهد:

در ساعتِ من و سی دقیقه از تو عقب مانده
چند ساعت و من دقیقه باید از من جلو بزنم

شاعر در آغاز گزاره‌ای مثل گزاره‌ی پایین را داشته و سپس تغییر نحوی داده که از قضا بد هم نشده:

در ساعتِ من و سی دقیقه از تو عقب مانده من چند ساعت و چند دقیقه باید از من جلو بزنم

یا:

و تنهایی که صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرد نمی‌میرد

که شاید در آغاز یا پایان گزاره‌ی زیر باشد، حتی اگر شاعر به فرض برخاستن از گور مرگ مولفی‌اش بخواهد آن را انکار کند:

و تنهایی که صفحه ساعت آن را اندازه نمی‌گیرد   نمی‌میرد

البته این یک فرض احمقانه است که البته من هم احمقانه آن را جدی می‌گیرم شاعر را نمی‌دانم.

مسئله خیلی جالب شروع شعر با واو است که هماره این "و" قادر است تراژدی را و متافیزیک آن را تولید کند. این "و" چیزی است چون "و" در رومئو و ژولیت. چه چیزی تراژدی رومئو و ژولیت را می‌سازد، آیا چیزی جز این "و" که آن دو را به مثابه نامیده‌هایی که پیشاپیش تقدیرشان را نام‌شان رقم زده به هم گره می‌زند؛ این و زمان‌پریشی است (همان‌طور که دریدا می‌گوید) و متافیزیک تراژدی است. به این "و" در شعر فروغ هم برمی‌خوریم: و این منم زنی تنها.

اجرای پیشینی ـ گذشته در این "و" رخ می‌دهد و هم‌زمان گره خوردن گذشته با زمان حال؛ این یعنی اجرای زمان‌پریشی.

متن چه سعادتی داشته که خود را چنین می‌آغازد. آیا چنین شروعی در هم شکستن اسطوره‌ی دیرین افلاتونی ـ مسیحی آغاز و به نحوی محو کردن شروع نیست؟! وقتی در متون کهن می‌خوانیم که:

در آغاز کلمه بود و کلمه خدا بود (انجیل)

ما با نوعی خودآغازی روبروییم که البته شرط وجودی این خدای مسیحی است؛ یعنی یک نقطه‌ی آغاز وجود دارد که از نقطه‌ی صفر این سفر پیدایش شروع می‌شود. بگذارید اضافه کنم که تراژدی یونانی دقیقن برخلاف این راه را می‌رود، چراکه تراژدی تنها وقتی می‌تواند تراژدی باشد که ما یک حادثه‌ی محض را بدون پیشینی-هایش (همچون رویدادی بدون علت و معلول یا بدون گذشته) تجربه کنیم. به همین خاطر تراژدی ناگزیر

هم‌زمانی دو نام (رومئو و ژولیت)، هم‌زمانی دو زمان (گذشته و آینده در همین سطر شعر ساعت) و پایان آناتما (مرگ خدا)ی نظاره‌گرانه‌ست. این نابه‌هنگامی این نام‌ها و زمان‌هاست که نابه‌هنگامی‌شان را در یک "و" رقم می‌زند. از این روست که شعر ساعت شروع نمی‌شود، انگار که شعر ساعت ادامه‌ی همان نجوای کهنی است که از یاد برده‌ایم و از این رو شعر شروع نمی‌شود بلکه آن نجوا را شنیدنی می‌کند:

و تنهایی که صفحه ساعت اندازه می‌گیرد نمی‌میرد...

تاخیر در معنا

بررسی مجموعه شعر"پاریس در رنو"

سعید نصار یوسفی

شاکله کار علی عبدالرضایی به‌زعم من پرهیز از اطناب و شیفتگی خاصش به عینیت‌بخشی به تصاویر چندبعدی و چندصدایی و اصطلاحات پلی‌فونیک در ایجازی منحصر به فرد در عین حال اشتیاق به گسستگی‌های عامدانه جهت ایجاد فرم و همچنین تکثرگرایی و ثقل ساختاری و به تأخیر انداختن معنا با درک سلاست و سیالیت با نهادینه ساختن طنز به عنوان یک عنصر کاربر جهت فردیت بخشیدن به سروده‌های خویش است.

با دست‌هایی که روی سرم فکر می‌کند/ /روی دندان تازه‌ام ایستاده‌ام/ /پارک بر نیمکت‌های خلوت چرت می‌زند/ /پسرم از سرسره کم کم می‌ریزد...

و در جایی دیگر با همان رویکرد می‌گوید:

من که با آب نشانه رفته‌ام تو را/ /شلیک نمی‌کنم سوی آنکه خیس نیست/ /برایم چاهی بیار و چایی برای فنجان/ /و یک اجازه بفرما!/ در این‌همه جایی که روی پایم تنهاست/ /چرا نشد در جایی سطلی فرو کنم.../

و این متفاوت‌نویسی‌ها میان بحران مخاطب و اذهان سنتی برخی منتقدان بالیدن آغاز کرد و ستیز شاعران سالمند با این انقلاب به جایی رسید که م ـ آزاد علنن در خطابه‌هایش آنان را به بی‌سوادی متهم می‌ساخت و

دیگر هم‌عصرانش در نفی و طرد این "ملغمات!" مثلن دهه‌ی هفتادی سخن‌ها ایراد کردند تا جایی که این اپیدمی تب رایج این دهه می‌شود و داروهای دکتران نیز افاقه نمی‌کند آن‌چنان که این موج، موج غالب و پیشروی شعری ایران می‌شود و تراکم ترکیب‌های تازه در تفردی بی شائبه در مجموعه شعر "پاریس در رنو" با فرم و ساختاری بی سابقه در ساحت غریب و بی بدیلش در بالفعل کردن پتانسیل‌های زبانی در کارکردی بی نظیر اعجاز می‌کند، چراکه دیدگاه شاعرانه در آن باورمندی که مبتنی بر یافته‌های نو است و از این روست که عبدالرضایی با شگردهای فردی‌اش انشایی پدید می‌آورد که شاعران سالمند و ساختمند را برمی‌آشوبد و تئوری زدگی اتهامی است که از ذهن‌های معیوب و سترون متبادر می‌شود، چراکه مبتدیان آسان‌یاب را با عبارتی در هم تنیده مواجه می‌سازد که به ناچار پس از کند و کاوی فراوان خسته برمی‌گرداند و اتهام و اتهام که چیزی جز لفاظی نیست و لاجرم به جرم عدم تصنع و پرهیز از کرشمه‌های کلیشه‌ای و درونی کردن تئوری‌ها و تلطیف داشته‌های ذهنی به ولنگاری‌نویسی و بداهه‌گویی متهم می‌سازند در حالی که عبدالرضایی با اجتناب از برجسته‌نمایی و فضل‌فروشی تنها با اشراف بر قابلیت‌های ویژه زبان و سعی در تنویر آن با شاخص‌های فردی خویش به شعری متشخص رسیده است که در برخورد با دفتر شعرهای بعدی تأسی و تأثیر این شاعر بر نسل بعدترش آشکار می‌شود. عبدالرضایی در جای جای این مجموعه با تزریق انرژی در کالبد اشعار، منشوری پدید می‌آورد که هر مخاطب به فراخور ذائقه‌اش از آن لذت می‌جوید، از این رو در شعر اتاق فلسطینی‌اش می‌گوید:

کسی که از دیشب به گوشه‌ی امشب رسید
آخر چه می‌داند خدا کجاست
به جمعه هرگز رسیده‌ای که میل نماز برداری؟
آنکه در چهره تو شخم زد
روزنامه اصلن نمی‌شود
ـ در چشم‌هایم دریا نشسته جوان!
تنهاییم را کجا بریزم که آینه این‌جاست...

و در جایی دیگر چنانچه پیشتر نیز وصف آن رفت با عنایت به کارکرد زبان، شعری پدید می‌آورد که بی شک دشوارپسندترین ذائقه را سر وجد خواهد آورد.

این دیوار به خشت اول هم قناعت می‌کرد
و هیچ گناهی مرا انجام نمی‌داد
"دو دستی دوستم بدار" را می‌خواست
که ناگهان از پنجره بیرون رفت روزی
تا ادامه کشدار هرچه بند رخت   این دست لعنتی!
و همسرم در اتاق مجاور کم شد!

تعدیل زوائد و تلطیف و تنویر عناصر زبان و گفتار همراه با ایماژهای نو در توازی تصاویر بکر به شعریت شعر می‌رسد که گاه از سر حب و بغض نواخته می‌شود که نه عجیب است حاسدان سترون را که عاجز از خلق تصاویر و ارائه معانی تازه‌اند حال که همیان آنان خالی است؛ انگ‌های نکوهیده‌شان نقل نشریات فرصت-طلب است. مرتد ادبی ـ پاچه ورمالیده و هزاران حرف لغو دیگر ارزانی شاعری است که مثلن دست به بدعت زده است و عناصر زبان را قلع و قمع کرده است.

خلاصه اینکه خونش را مباح می‌شمارند و در انجمن‌های نه چندان ادبی ادب می‌کنند! با این همه بهزاد خواجات ضمن اشاره به برخی خصوصیات شعر عبدالرضایی می‌گوید: "در شعر عبدالرضایی ما شدیدن با شعر مواجهیم و او به ناچار شاعر است و در آثار او من هوشمندی عجیبی می‌بینم که بیانگر کار مداوم اوست" و آخر اینکه این عبدالرضایی است که با درک مؤلفه‌های پست‌مدرن و اجتناب از برخی مؤلفه‌های مدرن از قبیل مطلقیت باورها و ارزش‌ها و دیدگاه سلسله مراتبی و روایتی خطی به مؤلفه‌هایی نظیر چندآوایی و چندمرکزیتی و فضا و زبان پارانویی می‌رسد که با درونی ساختن تکنیک‌ها و توازی تصاویر و ایماژهای تازه و زبانی پالوده به ساختاری ارگانیک می‌رسد. به اتفاق شعری از عبدالرضایی را با هم زمزمه می‌کنیم.

شعر می‌گفتیم که ناگهان در زد
از روی کاناپه و گلدان گرانازی پریدم

و در سکوتی که روی آب ریخت
صدایی در قفل چرخید و در پا پس کشید
خودم را مثل روزی که در آینه بودم
پشت در می‌دیدم
هنوز زنگ می‌زد
بی آنکه چیزی گفته باشم مثل روزی که در آینه بودم
به خانه آمد و با من دست داد
دستی که دروازه را بست و از خانه بیرونم کرد
من این شعر بلند را نیامده‌ام که برگردم
پشت در ایستاده‌ام و هی زنگ می‌زنم
می‌دانم! بیت آخر در همین کوچه است

(استحاله) خوانشی از شعر تنوین

بررسی شعر "تنوین"

علیرضا محولاتی

متنی که بی وقفه آغاز می‌شود تا بیخیال از تمام واسطه‌ها خواه ناخواه به شروعی برسد که پایانی بیش نیست، پایان خود را در یک توقف هلال مانند به چیزی که نیست موکول کرده و ما را در یک نمی‌شود گفت نابه‌هنگامی به داخل تنوین پرتاب می‌کند. تنوین، جز کلمه‌ای در خود نیست، شکل ظاهری معنا در افقی که تمام اسلش‌های معنا و بی معنایی را در خودش استحاله می‌کند. کلمات به هر سو که می‌خواهند می‌روند تا افق‌های جدیدی را در بدوی‌ترین شکل نوشتاری خود خاصه معنادار یا بی معنا به عرصه‌ی ظهور درآورند:

باید برای قبلن بردارم
وقتی برای بعدن ندارم
صرفی ندارد وقت‌های زیادی که صرفن می‌کنم
همیشه تابلوی انکارِ یک عن بوده‌ام

با وجود حضور پارادوکسیکال دو کدواژه "قبلن" و "بعدن" این دو کدواژه چنان از لحاظ شکل شناختی قالب تهی کرده‌اند که زمان و مکانی برای تاریخمندی پشت سر خود نمی‌شناسند و فقط در چیدمان ریخت‌شناسانه ی خود دو حضور ناسازه‌وارند، این تکنیک مصداق خوبی برای از بین رفتن بعضی اسلش‌ها می‌تواند به شمار بیاید؛ نقطه‌ای برای‌رهایی از تمام ناسازه‌های دوگانه (binary) که برخلاف ظاهر خود، راه را بر هر گونه

چالش ذهنی بسته‌اند، استفاده از تنوین به عنوان یک موتیف در سرتاسر این نوشتار یک هارمونی ناآشنا را تولید می‌کند که پشت آن هیچ نشانی از نوستالژی شرقی به گوش نمی‌رسد، هرچه هست فقط غربت نشانه هاست. نشانه‌ای که با وجود تکرار مکرر خود در سرتاسر تاریخ دیگر ناآشنا به نظر می‌آید اگرچه احتماال ذهن ناگرفته شرقی را می‌آزارد:

البته عمرن زیاد نیستم زیادی نوشتم
بعدن یکی می‌آید و پاک می‌کند چیزهایی را که ننوشتم

فاصله‌ای که از تغزل شرقی می‌گیرد عالی‌ست، خواننده دیگر به حال خود رها نمی‌شود؛ از گوشه‌ی عزلت خود بیرون می‌آید تا لااقل به مخش یک شوکی هم وارد شده باشد.

در سمت‌های سرگذشتم
من از لحاظِ خودم خیلی لحاظ شدم
بیهوده از لحاظِ دیگر خود را لحاظ می‌کنم
بی شک زیاد نبودم زیادی بودم
مثلِ خودکشی کردن
یا مثلِ خودکشی کردن
در مثلِ خط‌کشی کرده باشند جایی جا کشیده‌ام
جایی دراز کشیده‌ام
که شک‌های مختلف تشکیل می‌دهد
در حرف‌هایی که از مطمئن شنیده‌ام

اوج نوشتار به نظر من این‌جاست. "سرگذشت" هیچ نشانی از گذشت را در خود راه نمی‌دهد و این من با یک "از" از چشم‌انداز "لحاظ" فاصله می‌گیرد. صفت‌های از این به بعد دارای یک شئ‌وارگی عقیم می‌شوند

تا با یک حضور استعلایی در خودشان تفسیر شوند. نشانه‌ها از لحاظ شکل شناختی تکثیر می‌شوند تا در فضایی تراژیک دست به یک خودکشیِ قفنوس‌وار بزنند:

مثلِ خودکشی کردن
یا مثلِ خودکشی کردن

این کتاب غریب

بررسی مجموعه شعر "جامعه"

آرش قربانی

جامعه کتاب خیلی غریبی است، کتابی که فقط خودش شبیه خودش است و از همان لحظه‌ی انتشارش مشخص بود که خیلی متفاوت‌تر از پیش‌بینی‌های مخاطب خود در آن زمان است، اما مسئله فقط در این نبود که جامعه هجویه یا عکس غافلگیر کننده‌ای از وضعیت معاصر است که بی هیچ قرار قبلی در دست مخاطب قرار گرفته و شوکه‌اش می‌کرد.

مسئله بیشتر در اجرای نوعی خرده‌روایت‌هایی بودند که از هر روایت بزرگی در متن طفره می‌رفتند، سمفونی بزرگی از پرسوناژهای مختلف گفتاری را می‌ساختند و بیش از این‌که روایت را با توصیف جلو ببرند، عنصر روایی را با غافگیری، نابه‌هنگامی، پارادوکس و تعویض لحن‌ها به شکل ذهنی شعر بدل می‌کردند. این غافلگیری در همان آغاز شعرِ "جنگ جنگ تا پیروزی" با شگردی ویژه که ترکیب توامانی از زبان گفتاری، لحن و تصویر کلامی است خود را نشان می‌دهد و خیلی زود مخاطب را متوجه می‌سازد که با متن نامتعارف و در عین حال تفسیرپذیری روبروست:

دیدم جایی که لبِ بوسه نباشد لبِ بامی‌ست/ /که خیلی کوتاه آمده با لیلی

عنصر غافلگیری ـ یعنی همان چیزی که ناگهان از بدل شدن "لب بوسه" به "لب بام" به وجود می‌آید ـ در "جامعه" جایگزین طرح و توطئه‌ی کلاسیک و نمادوارگی می‌شود، عنصر روایی متن را از کار انداخته و آن

را هرچه بیشتر به عنصر "وقوع" شاعرانه نزدیک می‌کند. بدین جهت لحظه‌ها در خوانش جامعه تعیین کننده‌اند، چراکه گزاره‌های شعری در آن عمدتن با نوعی تصویرهای کلامی و نیز تعویض‌های لحنی که خود به یک رویداد مهم شعری بدل می‌شوند، توام است:

صدایم را برای زنی تمرین می‌کنم درِ گوشی
که الان زنگ می‌زند الو! هلو! سلام!
من سلام و دستی تکان نمی‌دهد
من عاشق و تا چشم کار می‌کند فاسق

در توضیح باید اضافه کنم که بخشی از شعر معاصر از دهه‌ی شصت با نزدیک شدن هرچه بیشتر به زبان گفتاری و شهری به طور طبیعی از نمادسازی و شکل نمادین کلام فاصله می‌گیرد و طبیعت شعری خود را بر اساس نوعی نابه‌هنگامی، تصادف و پارادوکس پایه‌گذاری می‌کند. اجازه بدهید منظورم را با یک مقایسه روشن کنم؛ به طور مثال وقتی نیما می‌گوید: "خانه‌ام ابری‌ست/ /یکسره روی زمین ابری‌ست با آن"، ما با یک سطح نمادین زبان روبروییم؛ بدین معنا که رویداد ابری شدن به نشانه یا موضوعی مثل "خانه" حمل می‌شود و از آن یک نماد می‌سازد. در این‌جا سطح نمادین با نوعی توصیف و تشبیه شکل می‌گیرد که بر اساس ساختار جانشینی جمله شکل می‌گیرد؛ یعنی گزاره‌ای مثل خانه‌ام ابری‌ست به واسطه‌ی جانشینی واژه‌ی "ابری" به جای واژه‌ای مثل "خراب" در گزاره‌ای مثل "خانه‌ام خراب است" شکل می‌گیرد که در این حالت، نقش مخاطب در خوانش متن تا حد پیدا کردن گزاره‌ی "خانه‌ام خراب است" و درک معنای "خانه‌ام ابری‌ست" بر اساس آن تقلیل پیدا می‌کند. چنین مکانیزمی را در اشعار شاملو و فروغ هم می‌بینیم. در مقابل در شعر معاصر ما با گزاره‌ها و سطرهایی مواجه هستیم که قابل تقلیل به یک واژه مثل "خانه" در شعر نیما نیستند و شرط وجودی خود را در نوعی رویداد زبانی - تصویریِ نابه‌هنگام می‌جویند. این مکانیزم در بسیاری از شعرهای عبدالرضایی از مجموعه‌ی اولش یعنی "تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند" تا کتاب آخرش "شینما" نقشی تعیین کننده دارد:

میان یک دو میدان هی به آزادی رسید و انقلابی شد (علی عبدالرضایی ـ تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند)

شما دارید شعری به نام دایره می‌خوانید

دست نگه دارید!

اصن دست از سر کتابخانه بردارید! (علی عبدالرضایی ـ پاریس در رنو)

نرو که قبن رسیده‌ای/ /برو که هرگز نمی‌رسی/ (علی عبدالرضایی ـ شینما)

در تمام این سطرها عنصر نابه‌هنگامی جای تشبیه و توصیف را می‌گیرد و بنیان شعر را بر اساس آن استوار می‌کند. با این‌همه علی عبدالرضایی از این مکانیزم برای تولید پارادوکس‌ها و تناقض‌هایی کم و بیش فلسفی، اجتماعی، سیاسی استفاده می‌کند که از این جهت شعر او را در مقایسه با چنین قطعه‌ای مثن از پگاه احمدی در "کادنس" که شخصی‌تر و توصیفی‌تر به نظر می‌رسد متمایز می‌سازد:

می‌توانی به جرم من قدم بزنی

این‌جا به اتفاق آرا خلوت است

مقاله‌ی حاضر به برخی از ویژگی‌های کتاب "جامعه" علی عبدالرضایی می‌پردازد:

ژورنالیسم نامتعارف

ژورنالیسم پدیده‌ای مخرب است، لابد مثل سونامی و لابد مثل هر چیز بد دیگری. زمانی برای کوبیدن و تخفیف بسیاری از آثار ادبی و هنری از این اصطلاح استفاده می‌شد و مثن اشاره‌ای بود به این‌که این متن اعتبار خود را از پدیده‌ای اجتماعی یا تاریخی کسب می‌کند که موقتی است و بدین جهت این متن تاریخ مصرف دارد و به سرعت مشروعیت خود را از دست می‌دهد. با این‌همه این یک روی سکه است. ژورنالیسم تنها زمانی برچسب تاریخ مصرفش را مثل شمشیر داموکلس بالای سرش می‌بیند که با هدف پاسخ دادن به یک پدیده‌ی اجتماعی ـ تاریخیِ گذرا طرح و نوشته شود که در این صورت متن ژورنالیستی اگرچه مثل بسیاری

از متون غیر ژورنالیستی و کلاسیک مشروعیت خارج متنی دارد - یعنی به واسطه‌ی چیزی خارج از متن، چیدمان نشانه‌های خود را برای مخاطب توجیه می‌کند ـ با این‌همه برخلافِ متون کلاسیک این چیدمان تنها به جهت متناظر بودن با چیدمان موقت و خارجِ متنی نیروهای اجتماعی ـ سیاسی معتبر است نه به جهت چیدمان استعلاییِ نیروهای خیر و شر در برابر یکدیگر در متون کلاسیک. چنین ژورنالیسمی به توصیه‌های مهندسان شهرداری برای رفع معضل ترافیک بیشتر شبیه است تا به یک اثر ادبی و هنری. نمونه‌ی چنین ژورنالیسم خامی را در فیلم‌های تهمینه میلانی و امثال آن‌ها، همگی به یاد داریم. با این وجود اعتقاد من بر این است که ما در متن "جامعه" هم همچون بسیاری از آثار پست‌مدرنیستی معاصر با نوعی ژورنالیزم روبروییم که اگرچه به طرح مسائل روز علاقه‌مند است با این‌همه شیوه‌ی تولید و مصرف امر زیبا را برای مخاطب خود تغییر می‌دهد، که شاید یکی از وجوه این تغییر از کار انداختن مفهوم ایدئولوژیک و مقدس امر زیبا یا هنر در ذهن مخاطب خود است به گونه‌ای که مخاطب در نهایت از مقایسه‌ی شباهت‌های اثر ژورنالیستی با واقعیت حاضر متوجه دو نکته‌ی اساسی شود: اول اینکه واقعیت خود یک چیدمان است که نظام و ایدئولوژی حاکم سعی دارند آن را متعارف و بدیهی جلوه دهند و دوم اینکه مکانیزم تولید امر زیبا در آثار هنری معاصر بیشتر متکی بر نوعی بازی و چیدمانِ نامتعارف و نابه‌هنگام از نشانه‌های متعارف است (مثل چیدمان نامتعارف سه گزاره‌ی روزمره و متعارفِ: "مرگ بر... هر که غیر ماست/ /مرگ بر نون و ماست/ /از ماست که بر ماست" که این چیدمان ساختارهای معنایی متعارف را از آن‌ها کامن محو و شالوده‌شکنی می‌کند) و بدین لحاظ مخاطب متوجه خواهد شد که ماهیت امر زیبا در اثری که می‌خواندش یا می‌بیند در این نابه‌هنگامی‌ها و بازی‌ها رقم می‌خورد تا به واسطه‌ی امر والای کانتی. شباهت امر واقعی و یک اثر هنری در آثار هنرمندان پاپ آرت و هنر مفهومی مؤید این مطلب است. بدین جهت می‌توان از جامعه به مثابه پلی به سمت اثر بعدی و مهم علی عبدالرضایی یعنی "شینما" که متنی چندژانره است یاد کرد، چراکه یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شینما که آن را کاملن از متن‌های پسانیمایی متمایز می‌سازد تغییر دادنِ شکل مصرف و خوانش اثر هنری یا شعر است. بگذارید در ادامه‌ی متن به این مسئله بیشتر بپردازیم. ژورنالیسمِ "جامعه" گونه‌ای از ژورنالیسم است که اگرچه به پدیده‌ای موقت و گذرا مثل دوران پس از جنگ و جامعه‌ای که با معضل مشروعیت نهادهای سیاسی ـ اجتماعی خود روبرو است می‌پردازد، با این‌همه در شیوه‌ی روایت و اجرا کاملن غافلگیرکننده است و همین غافلگیری و نابه‌هنگامی است که شیوه‌ی مصرف متن توسط مخاطب را هم دگرگون می‌کند. منظور من این است که مخاطب در این نوشتار امر زیبا را به گونه‌ای دیگر و با ساختاری متفاوت از آنچه پیش از این مصرف

کرده مصرف می‌کند: در این ژورنالیسم مخاطب با نوشتاری روبروست که زیبایی‌شناسی خود را بر اساس همان زیبایی‌شناسی قدیمی تفاوت‌سازی (طرح دوتایی‌های خیر و شر، قهرمان و ضد قهرمان، صادق و کاذب، درست و نادرست) و به طور کلی در طرح "امر عادلانه همان امر زیبا است" شکل نمی‌دهد، بلکه در برابر نوشتاری قرار دارد که مشروعیت نوشتار خود را در گونه‌ای نابه‌هنگامی و گونه‌ای نوشتار غیر توصیفی طرح می‌کند که دیگر نمادوار و سمبلیک نیست. مقایسه‌ی ساده‌ای بین شاملو که به زیبایی‌شناسی اول تعلق دارد و علی عبدالرضایی در کتاب "جامعه" می‌تواند در این باره مفید باشد:

جهان را بنگر سراسر
که به رختِ رخوتِ خوابِ خرابِ خود
از خویش بیگانه است
و ما را بنگر
بیدار
که هشیوارانِ غم خویشیم.
احمد شاملو ـ ترانه‌های کوچک غربت

در این شعر، شاملو با طرح دوتایی‌هایی مثل "جهان و ما"، "رخوتِ خواب خراب و بیدار" و "... از خویش بیگانه و... هشیوارانِ غم خویش" از نوعی مشروعیت خارج متنی ـ یعنی فرهنگ و باورهای عمومی ـ برای معتبر ساختن روایت خود سود می‌جوید. من در این‌جا از اعتبار یک روایت به معنای باورپذیری و قدرت توجیه کنندگی آن برای مخاطب استفاده می‌کنم، یعنی همان چیزی که در شعر شاملو باعث می‌شود مخاطب، بیداری و خودآگاهی راوی را به واسطه‌ی رخوت خواب خراب جهان باور کند. این زیبایی‌شناسی متکی بر تفاوت‌سازی و طرح دوتایی نشانه‌ها در برابر هم و مبتنی بر مشروعیت خارج متنی است. چنین نوشتاری به پرسش از خاستگاه نشانه‌های خود و حکم‌های علت و معلولی که از برابر هم قرار دادن (چیدمان) نشانه‌هایی مثل خواب و بیدار می‌گیرد نمی‌پردازد، بدین جهت متن شاملو هنوز ساختاری اسطوره‌ای دارد که متکی بر آن انگاره‌ی کهن و افلاطونی‌ست که می‌گوید: "امر عادلانه همان امر زیبا است". در مقابل در شعر عبدالرضایی ما نه از ترازو و وزن کردن و ارزش‌گذاری خبری می‌بینیم بلکه برعکس با نوعی خودپرسشگری و گونه‌ی

جدیدی از روایت روبروییم که دیگر به تولید نمادها متکی نیست و ساختار خود را در رویدادگی کلامی و نابه‌هنگامی نشانه‌هایی که مصرف نمادگونه پیدا نمی‌کنند و از این جهت در سطحی ژورنالیستی قرار دارند، نمایش می‌دهد. دقت در مثال‌های زیر که از کتاب جامعه گرفته شده نشان می‌دهد که چگونه این چیدمان نامتعارف و نابه‌هنگام نشانه‌هاست که شادمانی و سرخوشی متن را به علاوه‌ی پرسش‌های بسیاری که در برابر مخاطب قرار می‌دهد موجب شده است:

۱ـ باشد هرچه در این خانه دارم مال تو
جز آنکه بیرون در است قبول!
کرد و خنده بر لبی که بیرون لب می‌نشست افتاد
دیدم جایی که لب بوسه نباشد لب بامی است
سهمِ دود آن شب از لبی که به سیگار می‌دادم
جز پیچ و تاب نبود
دست‌هایم بر سرم در فکر بود
یاد آن روزی که ترکش خورده‌ام افتاده بود
یاد یارانی که ترکم کرده‌اند
جبهه تا وقتی شهادت داشت راهی می‌شدند
وقت حمله فوج کفترهای چاهی می‌شدند
لشکری سردار و جانباز عده‌ای باقی شهید
بعد جنگیدن بسیجی‌ها سپاهی می‌شدند.

در این‌جا ما با چند نوع نابه‌هنگامی روبروییم:
اول، چیدمان‌های نابه‌هنگامی نظیر چیدمان "لب بوسه" و "لب بام": "دیدم جایی که لب بوسه نباشد لب بامی ست" و بعد به سرعت طرح یک چیدمان دیگر که به همان اندازه نامتعارف است، یعنی پرتاب شدن از قالب شعر نیمایی به قالب مثنوی. چیدمان اول در پایین‌ترین سطح همیشه مخاطب را از پیش‌بینی رویداد و نتیجه-گیری باز می‌دارد. در سطحی دیگر این چیدمان نامتعارف بر ضد چیدمان خود هم عمل می‌کند و به نحوی

آن را به پرسش و نقد می‌گیرد، یعنی این نابه‌هنگامی هم‌زمان نوعی گراماتولوژی را در متن اجرا می‌کند که آن را در چیدمان نوع دوم می‌بینیم:

۲ـ اگر کودکی به خود واگذار شود بزرگ نمی‌شود!
مادر پادرمیانی می‌کند و جامعه می‌شود
جامعه جاده است نمی‌شود دربست روی دست انداز رفت
توی این بازانداز جنین تنهاست
و اگر سر برسد نه ماه از دری که در پی دارد در تاریکی
در می‌آید!
برچسب خوب و بد به او نمی‌آید
چون هر دو هست و هیچ‌کدام!

این چیدمان ساختار خود را بر اساس همنشینی نشانه‌هایی که نقیض یکدیگرند شکل می‌دهد یعنی: "برچسب خوب و بد به او نمی‌آید/ /چون هر دو هست و هیچ‌کدام!" ، در نتیجه هرگونه نتیجه‌گیری خود را بلافاصله توسط خودش خنثی می‌کند. عبدالرضایی در موارد بسیاری و با شگردهای متفاوتی از این همنشینی نشانه‌ها در کنار یکدیگر استفاده می‌کند تا به یک پارادوکس در متن برسد. اصولن هر نوع نابه‌هنگامی و پارادوکسی به واسطه‌ی نوعی هم‌زمانی، همنشینی و همسانی نشانه‌هایی که هم‌ارز یکدیگر هستند و نه در راستای هم، به وجود می‌آید که آن را در یکی از سطرهای جامعه بهتر از هر جای دیگری می‌بینیم:

۳ـ هیچ‌کس مال ما نیست آن‌ها خودشانند!
گاهی مسیحی مسلمان هندو و بودایی‌اند
چون هیچ‌کدام آن‌ها نیستند!
۴ـ در دست من چه کسی مشت خود را باز کرده است من؟

نوع دیگری از نابه‌هنگامی را در چنین سطری می‌بینیم. در این‌جا نوعی نابه‌هنگامی به واسطه‌ی تقابل پیشینه‌ی معناییِ "مشت کسی را باز کردن" در فرهنگ کوچه و بازار با معنایی که شاعر از آن استفاده می‌کند به وجود می‌آید، چراکه اصطلاح مشت کسی را وا کردن یعنی واکردن مشتِ کسی غیر از من، در حالی که عبدالرضایی هم‌زمان ضد این معنا را هم در این سطر تولید می‌کند و انگاره‌ی فرهنگی آن را خنثی می‌کند. گاهی نابه‌هنگامی در متن جامعه با تغییر لحن ناگهانی راوی شکل می‌گیرد:

۵ـ فریاد می زنند که دیوانه‌ام کتمان نمی‌کنم هاستم!

مجبورم مثل خیابان وسطِ خودم قدم بزنم

یا از هم‌زمانی چند تصویر در یک تصویر، که در سطر زیر اتفاق افتاده و مخاطب نمی‌داند که متن را چگونه بخواند و اصلن کدام تصویر به دیگری ارجح‌تر است:

۶ـ چشم تو برعکسِ رودخانه در عکسی که داشتیم لبِ رودخانه گود شد

۷ـ راننده از عکس سیاه و سفید بر عکس رفت

از جنگ وقتی برگشت رنگش کرده بودند

چقدر سگ دو زد

تا از خاطرات خودش تند برود بیرون نشد!

ژورنالیسم موجود در کتاب جامعه قرائتی غیر متعارف از تاریخ حاضر دارد. شاید این ژورنالیسم حتی بهانه‌ای بود برای اینکه مخاطب به واسطه‌ی آن با این روایت‌ها و فرم‌های نامتعارف زبانی نزدیکی بیشتری پیدا کند و با این‌همه این هشدار را به مخاطب خود می‌داد که نمی‌توانی مرا همچون سایر متن‌های ژورنالیستی به سرعت مصرف کنی و کنار بگذاری. بدین لحاظ ژورنالیسم "جامعه" حتی در ماهیت هم با خود متناقض است، چراکه اگرچه جامعه در تاریخی نوشته شده که هم‌زمان با دوران اصلاحات کم کم سرمایه‌داری مصرفی در تمام وجوه زندگی روزمره‌ی انسان ایرانی، اشکال هویت انقلابی را پس پشت می‌گذارد و جایگزین آن می‌شود ـ و بالطبع یکی از نتایج این سرمایه‌داریِ مصرفی نوعی مصرف کالایی ـ ژورنالیستی آثار هنری و نوشتاری است ـ با این وجود "جامعه" مرزهای خود را به چنین اتوماتیزاسیونی در تولید و مصرف تقلیل نمی‌دهد: "راننده از عکس سیاه و سفید برعکس رفت/ /از جنگ وقتی برگشت رنگش کرده بودند/ /چقدر سگ دو زد/ /تا از

خاطرات خودش تند برود بیرون نشد". این قرائت در شکل و اجرا نیز از ابزارهای ادبیات رسمی استفاده نمی‌کند و هرچه بیشتر به سطح زبان گفتاری روزمره خود را نزدیک می‌کند با این‌همه در هر گوشه‌ی متن با لحن و آرایشی دیگرگونه، به گونه‌ای که مخاطب بارها از خود می‌پرسد واقعن راوی کیست، آیا چندتا راوی وجود دارد یا فقط یک راوی چندشخصیتی است که همچون یک بیمار روانی مدام از شخصیت‌های گوناگونی که در آن‌ها فرو می‌رود بیرون می‌آید و در نقشی دیگر فرو می‌رود! این چندزبانی‌ها، چندمعنایی‌ها، چندشخصیتی‌ها و چندقالبی شدن متن جامعه است که در وهله‌ی اول سوژه‌ی مقتدر متن را به شدت تضعیف و آشفته ساخته و در وهله دوم متن جامعه را به متنی به شدت زنده بدل کرده است. ضمن اینکه جامعه به هیچ‌وجه مثل نود و نه درصد متن‌های معاصر توصیف نمی‌کند، دچار خودافسردگی و اروتیسم‌های بی محتوایی که شکل قالبی در اشعار بسیاری پیدا کرده نیست و اساسن متنی سنتزیک و استاتیک به شمار نمی‌رود:

۸ـ این همه گفتیم نه شرقی نه غربی
جنگ جنگ...
مرگ بر... هر که غیر ماست
مرگ بر نون و ماست
از ماست که بر ماست

در نهایت باید گفت، این ژورنالیزم مکانیزم‌های تولید امر زیبا را تغییر می‌دهد و آن را بر اساس نوعی نابه‌هنگامی شکل می‌دهد تا به واسطه‌ی تفاوت‌سازی. در این‌جا می‌توانم حتی این مکانیزم را با مکانیزمی که اندی وارهول در دو نقاشی مهم خود یعنی "قوطی‌های سوپ جو" و "مریلین مونرو" به کار گرفته قابل مقایسه بدانم. در این دو نقاشی اندی وارهول از کنار هم گذاشتنِ نابه‌هنگام قوطی‌های سوپ جو در کنار هم یا قرار دادن تصاویر هم‌شکلی از مریلین مونرو در کنار یکدیگر، بدون اینکه چیدمانی دوقطبی از نشانه‌ها را شکل بدهد (یعنی مثلن نشانه‌ی دیگری را در مقابل قوطی‌های سوپ جو یا مریلین مونرو بگذارد) مخاطب را با این پرسش روبرو می‌کند که چرا این قوطی‌های سوپ جو در کنار هم قرار گرفته‌اند و آیا زندگی معاصر ما در دوران سرمایه‌داری با چیدمانی از نشانه ـ کالاهایی که دیگر مشروعیت خود را از آن زیبایی‌شناسی افلاطونیِ

خیر و شر نمی‌گیرند و فقط به واسطه‌ی تبلیغات، تکرار، تکرار و تکرار در برابر دیدگان‌مان ما را مسحور کرده‌اند، احاطه نشده است.

عبدالرضایی هم در شعر "جنگ جنگ تا پیروزی" از چنین منطقی برای روایت خود سود می‌برد، به گونه‌ای که این پرسش در نهایت در مخاطب ایجاد می‌شود که جنگ جنگ تا کی؟ سوژه‌ای که جنگ را در هر لحظه برای خود تداعی و به یاد می‌آورد کیست؟ سوژه‌ی مولف کدام یک از شخصیت‌های این متن است؟ تداخل و هم‌زمانی صحنه‌های جنگ و صحنه‌های زندگی روزمره به چه منظور است؟

الو الو! توی چندتا سیم افتاده بود بلند
و زیرِ خودکارم شیطان دویده بود
در صدای تهِ کوچه آن شب تانک می‌گذشت
ماشین‌ها بی سرنشین تنها می‌رفتند

و در نهایت، وجه تشابه جامعه با بحران‌های مشروعیت اجتماعی نهادهای قدرت و سرگشتگی‌ها و پرسش‌های دوره‌ی اصلاحات در چیست؟

مادرم به راهی پدرم به سمتی دیگر
و هر عزیزم هر که آمد گفت این طرف!
هنوز در همان چارراهم بی طرفم!
می‌توانم به هرچه گوش بسپارم و نشنوم
دارم به اطرافم نگاه می‌کنم و نمی‌بینم!
ترن نیستم که روی ریل هی برود برگردد!
رودخانه‌ام! در رحم خودم راه می‌روم جامعه آن‌جاست!

چنین ژورنالیسمی اگرچه گاه به مرزهای تاریخی مشخصی اشاره می‌کند با این‌همه در اجرای خود مخاطب را از مصرف سریع و یک‌باره‌ی خود باز می‌دارد و به طور کلی انگاره او را در برخورد با متن و خوانش آن تغییر می‌دهد.

خرده‌روایت‌ها:

باید اعتراف کرد که "جامعه" در مقایسه با هر متنی در دوران خود اندیشمندانه‌تر و به زمان خود نزدیک‌تر است. در این مجموعه عبدالرضایی با شناخت دقیقی نسبت به اشکال مختلف روایت‌گری از شکل کلاسیک دیالوگ‌گویی ـ که در آن گویی همه‌ی دیالوگ‌ها توسط یک شخص ادا می‌شود ـ عدول می‌کند و بدین طریق راه را برای حضور خرده‌روایت‌ها در متن خود باز می‌گذارد. مخاطب در بسیاری از این پاره‌روایت‌ها تعویض لحن را به صورتی واضح مشاهده می‌کند و علاوه بر مشارکت در متن از این هرزه‌گردی در لحن‌ها و روایت‌ها لذت می‌برد. برای توضیح بیشتر در این باره شاید بیش از هر توضیحی، گفته‌های خود عبدالرضایی درباره‌ی این متن که در مصاحبه‌ای با ملیحه تیره گل عنوان شده می‌تواند موثر باشد:

"اوایل سال ۷۳ بود که سریال‌شعر "پاریس در رنو" را می‌نوشتم، مادرم به خانه‌ام آمد و خواست برایش شاهنامه‌خوانی کنم. در حین خواندن ناگهان متوجه شدم تفاوتی بین لحن سهراب و رستم و راوی که فردوسی باشد، موجود نیست. طوری که همه این شخصیت‌ها، که از حقیقت‌ها و سَمت‌های مختلف فکری و زمانی و سنی می‌آمدند، با لحن و موزیکی یکه تعریف می‌شدند، دیکتاتوری در این متن تا بدان حد بود که در آن حقیقتی جز حقیقت غایی فردوسی نمی‌دیدم. در نتیجه، متن با توجه به شخصیت‌هایی که وارد میدان خود می‌کرد، به دلیل اجرای یکه، اصلن باورپذیری نداشت. فردوسی، رستم، سهراب، تهمینه، افراسیاب ... همه و همه در یک قالب، یک وزن، یک دایره‌ی زبانی و زیر سیطره‌ی یک سیستم فکری که محصول دیکتاتوری ذهن مؤلف بود، اجرا شده بودند! (این برخوردها ربطی به ارزش این متون ندارند، برای من فردوسی، فردوسی است؛ قلمی گردن‌کلفت دارد و ارزشی درزمانی، شکی هم در این نیست.) چند روزی نشستم و به صورت آزمایشی روی صحنه‌ی نبرد رستم و سهراب کار کردم و تعابیر و رجزخوانی هر کدام را در لحن، قالب و وزن‌های مختلفی اجرا کردم. حتی در این غلط‌نویسی، به نتایج تازه‌ای در وزن رسیدم؛ مثلن وقتی که سهراب را در وزن دوری مفتعلن نوشتم، دیدم با ایجاد تسکین پی در پی، به راحتی می‌شود به وزن دوری مفعولن رسید. در همان بازنویسی، رجزخوانی رستم را در وزن فاعلاتن اجرا کردم و مشخص شد که با سکته‌ی ملیحی می‌شود در وزن دوری فاعلاتن، به جز در رکن اول، در انتهای سطرهای طولانی نیز از فعلاتن استفاده کرد.

خلاصه کنم، با خوانش برخی از غزل ـ نیمایی‌نویسی‌هایم در دو کتاب اول و همچنین شعر بلند "جنگ جنگ تا پیروزی"، می‌توانید نتیجه‌ی این تجربه را به طور کامل ببینید؛ مثلن در "جنگ جنگ تا پیروزی" هر صدا از شخصیتی برخوردار است و هر شخصیت در شکل و قالب خود اجرا می‌شود. حتی این شعر از موضوعی یکه نیز پیروی نمی‌کند. در این متن، دوبیتی، ترانه، غزل، شطح، مثنوی، نیمایی و آزاد، همه با هم در یک ارکستر به هم‌خوانی رسیده‌اند که صورت چندگانه‌ای را در آثار دهه‌ی هفتاد به نمایش گذاشته باشند. در شعر "جنگ جنگ تا پیروزی"، هم‌زمان شعرهای دیگری نیز خوانده می‌شود که با چند شاعر و چند فکر، چند فرم زبانی، چند قالب، چند نگاه و بالأخره چندین شیوه‌ی شنیدن همراهند و در عین حال تنهایند. یکی از این شعرها را می‌توان با شگردی کلاسیک خواند. یکی دیگر با توجه به اقتدارِ زبانِ حالی که در آن نوشته شد، خوانده می‌شود و دیگری با "دل ای دل ای" کردن‌های کوچه بازاری یک لات هم‌خوانی دارد".
باری در جامعه می‌توان نمونه‌هایی بسیاری از این چندصدایی و چندقرائتی را یافت که به گونه‌ای مسالمت‌آمیز در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و شیوه‌ای از دمکراسی متنی را به وجود آورده‌اند:

۹ـ نقل کرده‌اند با یکی بود دیگری هم بود
زیر این گنبد کبود انکار می‌کنم هیچ‌کس نبود

۱۰ـ الو الو! توی چندتا سیم افتاده بود بلند
و زیرِ خودکارم شیطان دویده بود
در صدای تهِ کوچه آن شب تانک می‌گذشت
ماشین‌ها بی سرنشین تنها می‌رفتند

۱۱ـ می‌روم! می‌روم برای بسترم یک همسر بخرم
مان! آرمانی هاستم دختار نمی داهام تا شاملو بشوی
بازانی طافلی پادار فردوسی دار بایاری

۱۲ـ بشو! بشو! می ناله چی کنی تو

من دیلِ خاله خاله چی کنی تو
گیرم پاره کنی می عکس و نامه
تی دیم ما چه ماله چی کنی تو!

۱۳ـ خدایا چه م شده
عین آدم‌ها کلماتم همه قد کوتان
دستپاچه‌ام انگشت‌هام توی جبهه ول شدن
عجله دارم چرا؟

در پایان باید اضافه کنم که بر این اعتقادم که مطالعه‌ی پدیدارشناسانه‌ی متنی همچون جامعه به نوعی مطالعه‌ی پدیدارشناسانه‌ی بخشی از گفتمان‌ها و نظریه ادبی معاصر نیز هست. دقت مخاطب در این مسئله می‌تواند آسیب‌شناسی شعر معاصر را به شکل برجسته‌تری برای او نمایان سازد و او را متوجه این امر سازد که هر متنی نمی‌تواند نمایندگی تئوری‌های ادبی معاصر بر عهده بگیرد و از این رو شناسایی و معرفی متن‌های قدرتمندی همچون جامعه تا چه حد می‌تواند مهم و سرنوشت‌ساز باشد. این کار برای او درست مثل کشیدن کروکی‌های شعر معاصر است.

اهمیت متفاوت بودن

بررسی شعر "به آنکه شلیک می‌کند شلیک می‌شود"

علی مسعودی‌نیا

به امید

که شاخه‌ی خم شده‌ی بید مو بلندی لبِ رود بود

خیلی امید نیست

دیگر لیلی

که از دنده‌ی چپِ آدم درز نکرد

برای برگم سر گم نمی‌کند

و مثلِ قاشقی که دورِ میز دنبالِ چنگال می‌گردد

مرا که جرمِ دیگری مرتکب شده‌ام در تورات گم نمی‌کند

نکند!

حالا که می‌توانم شبی دراز را به تختخوابم دعوت کنم

چرا در زن که مزرعه‌ی من توی قرآن است

لبی وارد نکنم؟

باید مخِ یکی که به این آلبوم عادت دارد بزنم

جانمی!

در عکس به دام افتاده‌ست

کرمِ کسی که پشتم داشت شکلک درمی‌آورد
به مادرم که می‌مردم برای فسنجانش حسودی می‌کرد
به صفیه که با چارده سالگی از دوریِ دهات می‌آمد و برای اینکه پولی دست و پا کند
تا حاجیه خانم صداش کنند همه جا را برق می‌انداخت
هنوز نمی‌دانست شبِ یکی از شنبه‌هایی که فرداش در رفتیم
دخترش را به طرزِ خون‌آلودی خانم کردیم
طفلی عایشه‌ی حسودی بود که وقتی با محمد خوابید
پیش از آنکه دستی در انجیر ببرد انجیل خواند
و از داستانِ زنی در بنی اسرائیل سر درآورد
که در قاهره عزرائیل شد

قایق دوشیزه‌ای بود در نیل
که هرچه پارو می‌زد
به موسی که عصایش خدا پس گرفته بود نمی‌رسید

نرسد!
تو در وضعی نیستی که پرده‌ها را کنار بزنی
و از آسمانی حمایت کنی که خدا را تُف کرد
تو کارمندی!
کار داری!
چون مادرت کار می‌کرد
کارمند نجیبی بود
که صبحِ یکی از شنبه‌های فروردین روی میزِ جنابِ رئیس تو را به دنیا انداخت
و آقات که روی سجاده شب زنده می‌کرد
پشت هر نماز به خدا دستور می‌داد

کاری کند خواهرانِ رسیده‌ات زودتر از پله‌ها پایین بروند
مگر دوستانت که عاشقِ سینه‌بند آویخته‌ای بر بالکنِ خانه‌ی یکی از همسایه‌ها بودند
درباره‌ی سینه‌های آویخته‌ی سایه چیزی می‌دانستند؟
سیلی که خانه‌ات را برد من به تهران فرستادم
تو از پدر که سر دردش را در سرت جا گذاشت
تنها همین چند تارِ مو را به ارث بردی که وقتی رفت آن هم سفید شد
حالا که فردا را ازت گرفتند چرا به این ثانیه ظلم نمی‌کنی؟

دیشب به مرد کوری که دنبالِ دیدنش می‌گشت
دختری که فکر می‌کرد نیست سرکوفت می‌زد!
گرچه از جنسِ پوست کنده صرفن سیب زمینی بود
اما گاهی رگ گردن کلفتی پای شقیقه پیدا می‌کرد
که دیگر برای برگش سر گم نمی‌کرد

و عشق که بار و بندیلش را بسته بود و در رفته بود از دلش با دختری که محکم بسته‌بندی شده بود داشت دوباره برمی‌گشت که ناگهان انگشت‌هاش پرید و از دکمه‌ی پیراهنی که قلوه سنگ‌ها را مخفی کرده بود بازجویی کرد!

زن‌ها جنبِ آدامسِ خروس‌نشانی که با هم عوض می‌کردند
توی دادگستری زیرِ سیاهیِ چادر بینِ هم دروغ تقسیم می‌کردند
و مرد که دیگر صبرش به لب رسیده بود
از دیدنِ زنی که داشت دنبالِ امید می‌گشت نا امید شد
مجبور شد

سری به امید بزند

زن آن‌جا بود!

به گمانم که بشود این گزاره را به عنوان یک اصل یا حکم قطعی پذیرفت که همواره در ادبیات جهان چهره‌هایی مانا و تاثیرگذار (خواه منفی یا مثبت) بوده‌اند که به قولِ قدمای تذکره‌نویس: "کارشان طوری واقع شده" این "طور" یعنی گونه‌ای که نمی‌توان گفت چطور، ولی می‌توان آن را از اطوار دیگر تفکیک کرد، یعنی کاری که متفاوت نباشد، یا لااقل تلاشی در متفاوت بودن از آن استنباط نشود، به حکم بی رحم تاریخ ـ که منصفانه هم هست ـ میرا و فراموش شدنی خواهد بود و این‌گونه است که هرگز نویسندگان و شاعرانی که صرفن با ارائه‌ی رونوشتهایی از اثر مرجع سعی داشته‌اند که نهایتن کپی‌های برابر اصل خود صاحب اثر باشند، هیچگاه نتوانسته‌اند قله‌ای را فتح کنند و به نام خود پرچم بزنند. شهرت ـ چه مثبت و چه منفی ـ از آن کسانی است که صِرف تفاوت داشتن را به عنوان شرط لازم خلاقیت در ذات خود و اثرشان داشته‌اند، اما تاریخ انقضای‌شان دیگر در گرو چیستی و چگونگی بازتاب این تفاوت است و این‌چنین است که مثلن مکاتب ادبی با آمد و رفت چهره‌های نخبه و تاثیرگذارشان، در هم دیزالو می‌شوند و جریان‌های مختلف فکری و هنری به راه می‌افتند، یا از حرکت باز می‌ایستند، اما به گواهی تاریخ کارهای بزرگ تنها از آدم‌های بزرگ برمی‌آید. بزرگی آدم‌ها نیز بستگی دارد به وسعت دایره‌ی دید و اندیشه و این‌چنین است که حافظ با استفاده از نُرم‌های زبانی خواجوی کرمانی به هنجارهایی تازه می‌رسد و در طول قرون متمادی کماکان متفاوت باقی می‌ماند و هم این‌چنین است که مثلن شاعر خوش‌قریحه و با استعدادی مثل مرحوم نوذر پرنگ، عمری به دنبال هم‌ترازی با شگردهای سرایش در شعر حافظ می‌رود و در نهایت خودش و شعرش، گم‌نام و کم‌نام باقی می‌مانند.

در مروری بر روند حرکتی شعر فارسی، از نیما تا امروز، می‌بینیم که دوره‌های منقطع و کوتاه شعری، به موازات یا از پی هم رخ داده‌اند. گویا با تسریع تکنولوژیک امور روزمره، جریان‌های ادبی نیز با شتابی افزون‌تر از پیش در حال وقوع و شکل‌گیری هستند. عوامل این شتاب البته باید به طور تفصیلی و ریشه‌ای مورد بررسی قرار بگیرند، اما آنچه در این مقاله مد نظر ماست، نتیجه‌ی این شتاب است. چگونه در کشوری که در طول ده قرن تاریخ شعرش تنها سه دوره اصلی و یک دوره فرعی (اگر دوره‌ی بازگشت را بتوان دوره دانست) وجود داشته و تازه تعداد شعرای شاخص و نامی هر دوره بیش از تعداد انگشتان یک دست نبوده، در مدتی کمتر از یک قرن، این همه جریان و جنجال ادبی به راه می‌افتد؟ یکی از پاسخ‌های این پرسش، شاید همان تغییر کیفیت و تلقی "متفاوت بودن" باشد که خود ناشی از رشد قشر نویسنده و شاعر و اقلیت قشر مخاطب است و

وحشت از دیده نشدن، فراموش شدن، خوانده نشدن. در چنین احوالاتی است که هر کس به اندازه‌ی بضاعت خود سعی می‌کند متفاوت جلوه نماید و نظرها را به خود معطوف کند. حالا اگر این بضاعت اندک باشد، به حواشی می‌پردازد، جنجال به پا می‌کند، مانیفست‌های آن‌چنانی می‌دهد و به لطایف الحیل می‌کوشد که بماند و دیده شود.

این‌ها را گفتم تا برسم به علی عبدالرضایی که اتفاقن به هیچ‌وجه بضاعتش اندک نبوده و نیست. علی عبدالرضایی را باید از اتفاقات مهم و زیبای شعر دهه هفتاد دانست و بی اعتنایی به حضور فعال و موثرش در شعر امروز، تنها می‌تواند از سر حسد یا کوته فکری باشد. بی هیچ تعارفی باید گفت که عبدالرضایی جغرافیای زبانی خود را خوب یافته و به نُرم‌های جدیدی در شعر رسیده و متدهای سرایش را ماهرانه اجرا می‌کند. مشکل کار عبدالرضایی به عقیده‌ی من، در جایی دیگر است؛ جایی به جز شعر و چه بسا دور از شعر. اصلن بیایید بخوانیم و پیش برویم:

به امید
که شاخه‌ی خم شده‌ی بیدِ مو بلندی لبِ رود بود
خیلی امید نیست
دیگر لیلی
که از دنده‌ی چپِ آدم درز نکرد
برای برگم سر گم نمی‌کند
و مثل قاشقی که دور میز دنبال چنگال می‌گردد
مرا که جُرم دیگری مرتکب شده‌ام در تورات گم نمی‌کند
نکند!
حالا که می‌توانم شبی دراز را به تختخوابم دعوت کنم
چرا در زن که مزرعه‌ی من توی قرآن است
لبی وارد نکنم؟

عبدالرضایی شاعر جنون‌واره‌ها و هذیان‌های پرده‌درانه است. مرزهای تصویرسازی و دوایر لغوی‌اش را چنان باز و بی در و پیکر می‌گیرد که همنشینی هیچ دو واژه‌ای در شعر او غریب و محال به نظر نمی‌رسد. حتی وقتی که در شخصی‌ترین اشعارش، از اساطیری‌ترین المان‌ها استفاده می‌کند، مخاطب دستِ کم یکه نمی‌خورد. در ابتدای این شعر هم با لحن و زبانی که برای روایت‌گونه‌اش در نظر می‌گیرد، وعده‌های فریبنده‌ای در مورد سطرهای بعدی به مخاطب می‌دهد و اصل را بر عادت‌زدایی و آشنایی‌زدایی می‌گذارد. هرچند که شعر دیر استارت می‌زند و از سطر اول ـ که به واقع سطر ضعیفی است ـ آغاز نمی‌شود. هر چند سپیدخوانی شخصیت مجنون از دو واژه‌ی "بید" و "لیلی" لذتی شرطی را به مخاطب تزریق می‌کند، اما من خودخواهانه دوست داشتم که به جای آن بازی خام سه ـ چهار سطر اول، شعر از "مثل قاشقی که دور میز دنبال چنگال می‌گردد" آغاز شود. جایی که شعریت شعر جان گرفته و ذهن شاعر چموشی‌های عزیزش را آغاز می‌کند. استفاده‌ی مدرن عبدالرضایی از تلمیح و بازی‌های ذاتی زبان شعری‌اش در این بند بسیار چشمگیر و دلنشین هستند و واقعن موقعیت واژگانی سستی مثل "برای برگم سر گم نمی‌کند" نشانگر هیچ نیست، مگر کاهلی ذهنی شاعر در ارائه‌ی تعبیر ناب و به عقیده‌ی حقیر، شاعری که بتواند تعبیر ناب ارائه کند، اما کم‌فروشی کند و خست به خرج دهد، گناهش از آنکه نمی‌تواند بیشتر است.

باید مخِ یکی که به این آلبوم عادت دارد بزنم
جانمی!
در عکس به دام افتاده‌ست
کرم کسی که پشتم داشت شکلک درمی‌آورد
به مادرم که می‌مُردم برای فسنجانش حسودی می‌کرد
به صفیه که با چارده سالگی از دوری دهات می‌آمد و برای اینکه پولی دست و پا کند تا حاجیه خانم صداش کنند همه جا را برق می‌انداخت
هنوز نمی‌دانست شبِ یکی از شنبه‌هایی که فرداش در رفتیم
دخترش را به طرز خون‌آلودی...
طفلی عایشه‌ی حسودی بود که وقتی با...
پیش از آنکه دستی در انجیر ببرد انجیل خواند

و از داستان زنی در بنی اسرائیل سر درآورد
که در قاهره عزرائیل شد
قایق دوشیزه‌ای بود در نیل
که هرچه پارو می‌زد
به موسی که عصایش خدا پس گرفته بود نمی‌رسید
نرسد!

حالا می‌خواهم آنچه را که پیش از این درباره‌اش صغری و کبری چیدم، قدری بسط بدهم و مشکل عبدالرضایی ـ حتی اگر تنها من این مشکل را با او داشته باشم، یا او با من، یا هر دو با هم داشته باشیم ـ را با قدری وسواس مطرح کنم. برگردیم به همان فرضیه‌ی "تفاوت". شوق و حتی گاهی حرصِ متفاوت بودن در تمام شعرهای او (بل در همه‌ی رفتارها و گفتارها و نوشتارهایش) قابل مشاهده است. در چنین موقعیتی است که عبدالرضایی به جای استفاده از جادوی کلامش، رو می‌آورد به تردستی‌های کلامی و در موضع ضعف قرار می‌گیرد. غافل از اینکه جادوی کلام، به ذات شاعرانگی برمی‌گردد و این شاعرانگی در ذات خود عبدالرضایی کم نیست، پس چه دلیلی دارد او مهرهای فرمالِ نخ‌نما یا نیمدار یا اصلن در حالت خوش‌بینانه خلاقانه را بر پیشانی شعرش بزند و آن جنون عزیز و ذاتی جاری در شعرش را تحت‌الشعاع قرار دهد؟ چه انگیزه‌ای باعث می‌شود که او چنین وام‌گیری سست و بی حس و حالی از زبان محاوره انجام دهد و سطری نزدیک به فاجعه بیافریند که نشانی از خلاقیت و جسارت او در آن نیست؟ سوءتفاهم نشود. بحثم به هیچ‌وجه در نکوهش آوردن عبارات "مخ زدن" و "جانمی" در شعر نیست. من هم به شدت معتقدم که باید از تمام ظرفیت‌های زبان استفاده کرد، اما سوءاستفاده را برنمی‌تابم، به ویژه سوءاستفاده‌ای از این دست که در خدمتِ متفاوت‌سازیِ شاعر باشد. تنبلی شاعر برای خودنمایی تصنعی آن‌جا لو می‌رود که تنها یک سطر بعد، همین تکنیک را به بهترین وجه ممکن به کار برده:

کرمِ کسی که پشتم داشت شکلک درمی‌آورد
به مادرم که می‌مُردم برای فسنجانش حسودی می‌کرد

اما درباره‌ی سطر بعدی باید صمیمانه اظهار تاسف کرد. خاطرتان هست که بعضی وقت‌ها کاری نادرست انجام می‌دهیم و بعد هم که کسی نادرستی آن کار را گوشزد می‌کند، شانه بالا می‌دهیم و می‌گوییم: مخصوصن این کار را کردم تا ببینم تو چه عکس‌العملی نشان می‌دهی...!
این سطر:

به صفیه که با چارده سالگی از دوریِ دهات می‌آمد و برای اینکه پولی دست و پا کند تا حاجیه خانم صداش کنند همه جا را برق می‌انداخت

به شکلی توجیه‌ناپذیر نثرِ مطلق است. تازه نثری از نوعِ بسیار سبک و ضعیف. این گل درشت‌های افقی و بی نمک در خیلی از کارهای عبدالرضایی توی ذوق مخاطب می‌زند. علی‌الخصوص که عریض هم هستند و شیطنت‌های "متفاوت‌سازی" شاعر در صورت فیزیکی شعر هم به شمار می‌روند؛ مثل "مهرداد فلاح" که اگر پایش بیفتد ممکن است وسط شعرهایش نقاشی هم بکشد و به اسم ساختارشکنی به خورد مخاطب بدهد. پس اگر پاسخ آقای عبدالرضایی، همان پاسخ کلاسیکِ: "عمدن این کار را کردم الخ ..." باشد، واکنش من فقط ابراز تاسف است، چون اگر شاعری مثل او این کار را دانسته انجام داده باشد، واویلاست.
عبدالرضایی هر وقت ناخواسته درگیر بازی‌های کلامی می‌شود، بی استثنا موفق است، اما وقتی به زور خودش را به ورطه‌ی بازی‌هایی می‌اندازد که اصلن متعلق به حیطه‌ی زبانی و فکری‌اش نیست، آنگاه قافیه‌های لوس و بی رمقِ: عزراییل و اسرائیل و انجیل را به ناشیانه‌ترین وجه ممکن به شعر تحمیل می‌کند. قافیه‌هایی که آشکارا به زور سریش و میخ و پرچ کنار هم چسبیده‌اند. در این بند اما نباید از سه سطرِ شاهکار و فوق عالیِ او ساده گذر کرد:

هنوز نمی‌دانست شبِ یکی از شنبه‌هایی که فرداش در رفتیم
دخترش را به طرز خون‌آلودی خانم کردیم
طفلی عایشه‌ی حسودی بود که وقتی با محمد خوابید

سه سطری که نهایتِ خلاقیت و تازه‌اندیشی شاعر را نمایان می‌سازد و دریغ که خودنمایی‌های گاه و بیگاه او باعث می‌شود تا این سطرهای درخشان از هم دور بیفتند و شعر کولاژی شود از کارهای شاعری بسیار قدرتمند و پخته و خلاق با سطرهای بی مایه‌ی شاعری آماتور و خودبزرگ‌بین که تنها می‌خواهد کارهای عجیب و غریب انجام دهد.

نرسد!
تو در وضعی نیستی که پرده‌ها را کنار بزنی
و از آسمانی حمایت کنی که خدا را تُف کرد
تو کارمندی!
کار داری!
چون مادرت کار می‌کرد
کارمندِ نجیبی بود
که صبحِ یکی از شنبه‌های فروردین روی میزِ جنابِ رئیس تو را به دنیا انداخت
و آقات که روی سجاده شب زنده می‌کرد
پشتِ هر نماز به خدا دستور می‌داد
کاری کند خواهرانِ رسیده‌ات زودتر از پله‌ها پایین بروند
مگر دوستانت که عاشقِ سینه بندِ آویخته‌ای بر بالکنِ خانه‌ی یکی از همسایه‌ها بودند
درباره‌ی سینه‌های آویخته‌ی سایه چیزی می‌دانستند؟
سیلی که خانه‌ات را برد من به تهران فرستادم
تو از پدر که سردردش را در سرت جاگذاشت
تنها همین چند تارِ مو را به ارث بردی که وقتی رفت آن هم سفید شد
حالا که فردا را ازَت گرفتند چرا به این ثانیه ظلم نمی‌کنی؟

این کیفیت سینوسی فراز و فرود شعر همچنان ادامه می‌یابد. در حالی که شاه سطرهای نابی در این بند اتفاق می‌افتند، پز جسور بودن و تهور و غریب جلوه کردن، موجب می‌شود سطری کم ارزش مثل:

و از آسمانی حمایت کنی که خدا را تُف کرد

مثل خالی گوشتی و بدرنگ، به پوست خوش‌رنگ و لطیف شعر بچسبد و فریاد حیف حیفت را به عرش برساند. در حالی که جنون حقیقی شاعرانه در اکثر سطرهای این بند به چشم می‌خورند. به ویژه سطر حیرت-آور:

سیلی که خانه‌ات را برد من به تهران فرستادم

که می‌تواند به عنوان نمونه‌ای آموختنی از الگوهای هنجارآفرینی هماهنگ با مضمون در شعر امروز ما باشد.

دیشب به مردِ کوری که دنبالِ دیدنش می‌گشت
دختری که فکر می‌کرد نیست
سرکوفت می‌زد!
گرچه از جنسِ پوست کنده صرفن سیب زمینی بود
اما گاهی رگِ گردن کلفتی پای شقیقه پیدا می‌کرد
که دیگر برای برگش سر گم نمی‌کرد
و عشق که بار و بندیلش را بسته بود و دررفته بود از دلش با دختری که محکم بسته‌بندی شده بود داشت دوباره برمی‌گشت که ناگهان انگشت‌هاش پرید و از دکمه‌ی پیراهنی که قلوه‌سنگ‌ها را مخفی کرده بود بازجویی کرد!
زن‌ها جنبِ آدامسِ خروس‌نشانی که با هم عوض می‌کردند
توی دادگستری زیر سیاهی چادر بین هم دروغ تقسیم می‌کردند
و مرد که دیگر صبرش به لب رسیده بود
از دیدن زنی که داشت دنبال امید می‌گشت ناامید شد
مجبور شد
سری به امیّد بزند
زن آن‌جا بود!

شعر از این بخش تا پایان، متوسط می‌شود. در واقع عبدالرضایی برخلاف اکثر کارهایش، در این کار نتوانسته ریخت و پاشی را که به راه انداخته، جمع‌وجور کند. به همین دلیل می‌کوشد تا پیش از غرق شدن در میان المان‌های پر شماری که بر سرش ریخته‌اند، به سریع‌ترین و ساده‌ترین راه ممکن، خودش را نجات بدهد و شعر را ببندد. نتیجه این می‌شود که رو می‌آورد به نوعی پایان‌بندی کلاسیک و با اشاره‌ای به سطر آغازین، سعی می‌کند دو سر این منحنی بیش از حد ول شده را، به هم گره بزند. اگرچه وی به شکلی حرفه‌ای کوشیده از تجربه‌اش بهره بجوید و این پایان‌بندی کلاسیک و دونِ کلیتِ شعر را با توزیعِ عناصر سطرهای آغازین سر و سامان دهد، اما با این فرمول انفجاری که در کل شعر وعده‌اش را به ما داده بود، در انتها رخ نمی‌دهد و شعرش به شکلی بی تفاوت و کم اثر بسته می‌شود. در واقع سطرِ دهه‌ی چهلیِ:

توی دادگستری زیر سیاهی چادر بین هم دروغ تقسیم می‌کردند
و حجم واره‌ی ناشیانه‌ی:
و مرد که دیگر صبرش به لب رسیده بود
از دیدن زنی که داشت دنبال امید می‌گشت ناامید شد
مجبور شد
سری به امید بزند
نمی‌توانند مقصد موعود و مناسب این شعر باشند.

در واقع هرگاه عبدالرضایی انرژی‌اش را صرف خلاقیت در متن و مضمون شعر نموده، حاصل کارش تماشایی-ست، ولی هرگاه با پشتک و وارو و روی بند راه رفتن خواسته جلب توجه کند و اطرافیان را به تماشای خود ترغیب نماید، حیثیت شعرش را زیر سوال برده. حیثیتی که به عقیده‌ی من به هیچ‌وجه کم و کم‌ارزش نیست و به دست آوردنش، به همین مقداری که او به دست آورده هم، کار آسانی نیست. متفاوت بودن اهمیت دارد، اما تفاوت به چه قیمتی؟ هرچند کل این روضه‌ها که می‌خوانیم بستگی به این دارد که عبدالرضایی دقیقن می‌خواهد کارش با چه نُرم‌هایی تفاوت داشته باشد؟

کانونی از دیرینگی و تابو

نگاهی به مجموعه داستان "بدکاری"

فرشید حاجی‌زاده

سرآغاز کتاب، خواننده را آگاه می‌کند که داستان‌ها، پیرامون چه کانونی پرداخته شده‌اند؛ کانونی از دیرینگی و تابو، درگیری همارهٔ آدمی از آغاز تا انجام، کانون خواستن و تشنگی. این کتاب از دو دفتر تشکیل شده، دفتر نخست "اندام وحشتناک قانون" و دفتر دوم "انجیل عبدالرضایی" نام دارد.
ساز و پرداز داستان نخست "پیک نیک" بدین‌گونه است که با خواندن جمله‌ها، آرام آرام بر حجم پیش‌فرض‌ها و روابط شدنی یا شده، افزوده می‌شود و بادکنکی در ذهن خواننده پدیدار می‌شود. بادکنک رفته رفته بزرگ‌تر و تشنگیِ دانستن و حل رابطه‌ها خواننده را نمی‌گذارد که از خواندن دست بکشد. در پایان نویسنده با به کارگیری فن غافل‌گیری، ناگهان سوزنی را در تن بادکنک فرو می‌کند. بادکنک می‌ترکد و تکه‌های آن به همراه توده‌ای از هوای گرم به چهره خواننده برخورد می‌کند و به ناگاه تکه کاغذی نمایان می‌شود که همانا نیّت و یا یکی از خواسته‌های مولف از نوشتن آن داستان است.
بدنه داستان از آغاز تا انجام به هم پیوسته است و پایان‌بندی بخش کلیدی و کلید معنایی را در دست دارد. پایان‌بندی تا جایی که جا دارد، با ترفند و تمهیدهایی که در بدنه داستان کار گذاشته شده، خواننده را غافلگیر می‌کند. نویسنده طنازی خود را گاه در طنز و جمله‌پردازی‌های کنایه‌ای به نمایش می‌گذارد. پایان در داستان‌های این دفتر، هیچگاه آن‌طور نیست که بخش‌ها و اجزای داستان نشان می‌دهند. داستان‌ها جوری هستند که هیچگاه سرخوشی نخستین خواندن تکرار نمی‌شود. زندگی روزانه‌ی ما نیز چنین است. رفتارهای ما در کوچه و خانه

و کارخانه، نه مانند هم است و نه همه ما را به نمایش می‌گذارد. ما گاه برای خود نیز تازگی داریم چه رسد به آدم‌های دیگر. "بدکاری" به روشنی نشان می‌دهد که پیش‌داوری چه اندازه می‌تواند گمراه کننده باشد.
جمله‌ها در آفریدن تجسم، به خوبی پشت هم ردیف شده‌اند. تجسمی که گاه طرح آستیگمات‌گونه‌ای از واقعیت و گاه حقیقت برهنه است. گاه جمله‌ها از توصیف مستقیم پرهیز می‌کنند و شرایط و ویژگی‌های محیط را به گونه‌ای تشریح می‌کنند تا تجسم و پنداشت فضا برای خواننده تازگی داشته باشد و همیاری ذهن خواننده به شراکت در نوشتن بیانجامد. برای نمونه به این پاره از داستان "صد سال سیاه" نگاهی می‌اندازیم.
"زن اعتنا نمی‌کند دیگر، سرش را می‌اندازد پایین و بدون آنکه تنش را بمالد به کاپوت، از پشتِ ماشین گذشته حتی بدون آنکه مکثی کند وسط خیابان، تا برسد آن طرف صدای تمام ماشین‌ها را درمی‌آورد. حالا با سری که افتاده سرِ شانه راست منتظر است. باز خیابانی باریک و دراز دارد از دور می‌آید، از زیر پل که می‌گذرد عریض می‌شود و آرام پیشِ پای زن که لابه‌لای های های گریه هنوز دارد توی موبایلش داد می‌زند، می‌ایستد."
بار پیش که زن به آن سوی خیابان می‌رود؛ سرش بر شانه چپش افتاده بود که هم نشانگر عشوه و طنازی اوست و هم اینکه ماشین‌ها از سمت چپ به او نزدیک می‌شوند. آنگاه که به این سوی خیابان می‌آید و سرش را بر شانه راستش می‌اندازد هم نشان‌دهنده این است که ماشین‌ها از سمت راست به او نزدیک می‌شوند، پس ما نتیجه می‌گیریم که خیابان یک‌طرفه است. در خیابان یک‌طرفه، میان خیابان معنایی ندارد. دلیل‌های خانم که می‌خواسته خیابان خلوت شود تا به آن سو برود و یازده بار عقب جلو رفتن ماشین نیز غیر منطقی می‌نماید حتی برخورد دوباره آن دو هم جور درنمی‌آید، زیرا اگر زن بخواهد پهنای خیابان را بپیماید و دوباره به سوی راننده نخست بیاید باید شمار زوجی را بپیماید و نه فرد اما جدای این لغزش جغرافیایی و لوکیشینی، ساختار توصیف خیلی شاعرانه است.

خیابان از دور، دراز و باریک دیده می‌شود و رفته رفته که نزدیک می‌آید پهن‌تر می‌شود تا جایی که زیر پل کنار پای زن می‌ایستد. ایستادن خیابان یک توصیف کاملن شاعرانه است. زاویه دید نویسنده همان زاویه دید زن است در حالی که هنگام توصیف رفت و برگشت زن در دو سوی خیابان داستان از زاویه دید مرد بازگو می‌شود و در پایان‌بندی از زاویه دید نویسنده به روایت می‌پردازد. در پایان این داستان هم غافلگیری کار خود را می‌کند و با باز شدن در سمت راننده و در آغوش کشیده شدن زن، داستان به پایان می‌رسد. داستانی که با حرف و گفتار به جایی نرسید اما با کردار پایان یافت. برداشت‌های رفتارشناسانه و دغدغه‌های دیدن پیچ و تاب مو از دل‌بستگی‌های نوشتن این مجموعه می‌تواند باشد. گرایش به گفت‌وگوی غیر رسمی در به کارگیری

واژه "سَر" به جای "روی" دیده می‌شود مانند گذاشتن موبایل سرِ داشبورد یا افتادن سر سرِ شانه اما این گرایش زیاد قوی نیست و در مرز واژگان پر کاربرد رایج باقی می‌ماند.

در داستان "گناه" مانند معمول، داستان تا سطر پایان و آمدن "آقای رئیس" خواننده را سرگرم کرده و ناگهان سر از دفتر کار درمی‌آوریم و باز غافلگیر می‌شویم اما هیچ مدیر مدرسه‌ای را هیچ دانش‌آموزی "رئیس" خطاب نمی‌کند پس همان‌گونه که لحن روایت هم بزرگ‌سالانه بود، این روایت بازگوییِ خاطره‌ای از کودکی در بزرگ‌سالی بوده است. اصولن بیشتر انرژیِ نویسنده هزینه غافلگیری و پیچ‌وتاب دادن به روایت می‌شود تا در صحنه‌ی پایانی، در یک پیچش آکروباتیک، خواننده با دریافت تازه‌ای شگفت‌زده شود و این ترفند کم کم به یک تمهید چیره و غالب در همه‌ی کتاب دگرگون می‌شود. لحن نویسنده نه صمیمانه که غیر رسمی و افشاگرانه است و در به کارگیری هر واژه‌ای آزاد است.

در داستان "زندگی با سُس سالاد" جدای از تِم گلایه‌آمیز و طنز نیش‌دارش از زندگی که به جهان متن برمی‌گردد اما شیوه سخن‌پردازی با روایتِ وارونه و تصویرهایی که از دل هم بیرون کشیده می‌شوند، گونه‌ای دیزالو تصویری و حرکت سیال ذهن را به نمایش می‌گذارد. در کل تلاش نویسنده بیشتر بر کفه فُرم می‌چربد تا محتوا و درون‌مایه. همان‌گونه که از نام کتاب هم پیداست، تنانگی چشم‌اندازی است که نویسنده از آن به آدم‌های داستان‌هایش می‌نگرد. اصطکاک تن آن‌ها برای او موهبتی است که با برهنه کردن آنان، به درون‌شان نیز بپردازد و دور از داوری، با ترفندهایی که در آستین دارد، ذهن خواننده را به سویی رهنمون کند که گزاره‌های منطقی متن، بر آن انگشت می‌گذارند.

در داستان "ورطه" دگرگونی زاویه روایت نیز در پایان به غافلگیری افزوده می‌شود و داستانی که از زبان "هومن" روایت می‌شد با یک چرخش از زبان نویسنده با فعل سوم شخص پایان می‌گیرد. هومنی که سنگ صبور دوست ساده‌لوح خود است. شخصی که همسر و دوستش، دارند به او خیانت می‌کنند و او که تازه مزه خیانت را چشیده، می‌خواهد به نزد آنان بیاید و خود را سبک کند. چرخش زاویه روایت دربر دارنده این نکته نیز هست که اعتمادگاه بستر خیانت می‌شود و جدا کردن این دو از هم همیشه آسان نیست.

نویسنده چون شاعر است، داستان را نیز مانند شعر در کل متن پخش می‌کند و داستان‌ها کمتر دارای پاره‌های مستقل جدا از هم یا روایت‌های کناره و دست دوم یا روایت در روایت هستند که کوتاه بودن داستان نیز همچنین مجال این‌گونه بازی‌ها را نمی‌دهد.

نویسنده روایتش را از پشت دوربینی آغاز می‌کند که با حرکت‌های هف‌هشت‌گونه و زوم‌های مثبت و منفی، خواننده را در ملنگی ویژه‌ای نگه می‌دارد. تصویرها و توصیف‌ها به نرمی در هم می‌تنند ـ مانند آدم‌ها ـ و گاه از دل هم بیرون کشیده می‌شوند یا در دل هم می‌روند، اما همواره پیوستگیِ کار حفظ می‌شود و هیچ پرش و گسستی، چُرت ملنگانه خواننده را پاره و عیش او را در متن بر هم نمی‌زند. نویسنده به سخن‌پردازی بیش از پیام و محتوا دل‌خوش است و گسست در روایت و توصیف یا تصویر، یک‌پارچگیِ متن او را از دید زیباشناسانه‌اش بر هم می‌زند. او دارای لحن تنوع‌خواه، کمال‌گرا و غیر ایدئولوژیک است.

"ناگهان ول شد و یک جیغ طویل خطِ عمودی در هوا کشید، چه می‌توانستم بکنم جز اینکه دنبالش کنم، من هم پریدم و ترسم چنان فریاد کشید که عابر ناشناسی مجبور شد زیرِ آفتابِ عمودِ یکِ بعد از ظهر، با تکان دادن سرشانه‌هام بیدارم کند."

گاه جمله‌سازی‌هایش کاملن شاعرانه می‌شود؛ مانند "ترسم چنان فریاد کشید". در داستان "فانتزی" بیشتر تلاش او در یافتن فُرمِ غافلگیری است.

داستان "آخه من قربونت برم و بیام برگردم" از داستان‌های زیبای این مجموعه است که در آن مرزهای خواب و خیال و واقعیت و جنایت و رفاقت در هم آمیخته می‌شود. دگرگونی زاویه روایت جدای از پاراگراف پنجم ـ که از دید من زیبا نبود ـ به زیبایی در این داستان به کار گرفته شده و به در هم‌آمیزی حس و خیال و ترفند بسیار کمک کرده است.

"معمولن کسی جرات نمی‌کرد توی اتاقش دست به سیاه و سفید بزند اما حالا بیحال‌تر از آن بود که مادرش را به دادگاه احضار کند. لباس‌هاش را یکی یکی کند و هنوز نرفته بود زیر پتو که خوابش برد.

سوار ماشین که شدم از مهرو بابت شبِ زیبایی که درست کرده بودند تشکر کردم و استارت زدم، از کوچه‌شان بیرون رفتم و می‌خواستم بپیچم به راست که باز نگاهم افتاد به او که حالا نشسته بود کنارم، داشت موهای کوتاهش را کنار می‌زد، انگار بدش نمی‌آمد که از این هم کوتاه‌ترش کند، مانده بود چشم‌های به آن بزرگی را چطور بر کله کوچکش سوار کرده‌اند، ترمز کردم."

در داستان "زمان لرزه" که پیش‌تر در فیس‌بوک، خوانشی بر آن نوشته بودم؛ رویداد سورئال زیبایی روی می‌دهد و ما با یک فاعلِ گروهی روبرو می‌شویم.

"اتوبوس‌های رشت رفته بودند. ترمینالِ غرب خلوت بود و آن‌ها که جا مانده بودند فقط من بودم. همه آن‌ها من بودم که می‌خواستند بروند، فقط بروند. ایستاده بودیم همه، در صفِ بلیطِ تنها اتوبوسی که هنوز نرفته بود اردبیل. من مقصدم رشت بود، شاید آن‌ها هم رشتی بودند و می‌خواستند وسطِ راه پیاده شوند."

فاعلِ گروهیِ مفرد، ترفندی زیبا برای نشان دادن فراوانی در یگانگی ـ کثرت در وحدت ـ که به زیبایی در متن داستان بدان پرداخته شده است. من وزن شاعرانگی را در این مجموعه، سنگین‌تر می‌بینم.

داستان‌های بعد، یکی پس از دیگری با پاس‌داشت شش دانگ غافلگیری و یافتن زاویه‌های دِنج و تازه در فُرم، از پس هم نمایان می‌شوند. داستان "راندوو" هرچند فضای متفاوتی دارد اما باز فریبندگی فرم روایت و ترفند غافلگیری در واپسین پیچش قلم است که بر ویژگی‌های دیگر می‌چربد و شکوه و اقتدار فرم یکه‌تازی می‌کند.

در داستان "در ندارد یا" رویداد تازه‌ای روی می‌دهد و داستان در پایان به شعر پیوند می‌خورد.

"موج‌های بی‌شماری آمده بودند و دست خالی برگشتند، حالا آفتاب افتاده بود اُریب روی آب‌ها و دخترک نیامده بود هنوز، مادَرک مانده بود از کجای صحنه خارج شود.

در ندارد یا
از هر طرف که می‌روی دریاست
از هر طرف در واست وای
دریا که در ندارد
گاهی جراحت است
گاهی لاشخور
گاهی شّر است و گاهی رام
آرامگاهِ آفتاب
از آب متنفرم"

داستان‌های این مجموعه از دید مضمون و درونمایه دارای پیچیدگی ویژه‌ای نیستند و تازه بسیار خودمانی و آشنا هستند و اگر زاویه روایت و پیوند میان توصیف‌ها درست سر جای خود گذاشته شود، در پایان شگفتی فرم هم خواننده و هم نویسنده را شادمان می‌کند اما گاه نقبی هم به فلسفه زندگی زده می‌شود. برای نمونه در داستان "پارک چیتگر".

"این حرف‌ها سرش نمی‌شود، هنوز دارد درباره مرگِ رئیسی که در آغوشِ زنِ ریچارد گیر افتاده می‌گوید، بیچاره جیمز! هنوز نمی‌داند کشتن، بیرون انداختن یکی از دنیاست و فجیع‌تر از به دنیا آوردنِ یکی دیگر نیست".

در این داستان از "تولد" به "قتل" یاد می‌شود و در پایان نیز به روشنی آن را توضیح می‌دهد.

داستان "عروسک" و شیوه پرداخت داستان در روایت انسانی مالیخولیایی و غافلگیری خواننده در هنگام کنده شدن پای عروسک نیز این داستان را از داستان‌های درخشان این مجموعه کرده است.

"سارای مضطرب را که یکه خورده فوری بغل کرده و بلند می‌کند، می‌گذاردَش توی کمد، یکی از پاهاش می‌خورد به در و کنده می‌شود، پشت لباس‌ها مخفی‌اش می‌کند، کمد را که می‌بندد، در اتاق را باز می‌کند"

شخصیت‌های داستان‌ها گاه در چند داستان حاضر می‌شوند. این نکته در کنار ترفندهای نویسنده در جابجایی زاویه روایت، این گمان را در دل خواننده بیدار می‌کند که ما نیز می‌توانستیم یکی از کاراکترهای این داستان باشیم. این نکته کفه رئالیته را در این مجموعه بالا می‌برد. سر هم داستان‌های "بدکاری" در فضایی رئال نمایان می‌شوند که هر دم می‌توانند واقع شوند حتی هنگامی که خیال و پندار نیز به واقعیت افزوده می‌شود. فضای داستان‌ها، فضای روزانه‌ی زندگی آدم‌های معمولی اجتماع است. هیچ کاراکتری از پیچیدگی‌های روانی برخوردار نیست. درست است که پایان داستان دست نخورده و غافلگیر کننده است اما همچنان واقعی است. داستان‌های عبدالرضایی، عنصر شک و گمان را به جان خواننده می‌اندازد و قطعیت و پیش‌داوری را از سر او بیرون می‌کند.

داستان "چمخاله" اما از دیگر داستان‌های زیبای کتاب است که پایان آن دارای تعلیق و سرگردانی است و از این رو با دیگر داستان‌ها متفاوت است.

"کمربندی را که پرچش کرده بود به صندلی وا کرد، جلیقه‌ی نجاتش را بست، داشت زور می‌زد که یکی از درهای اضطراری را باز کند که مهماندار آمپولی به پهلوی راستش تزریق کرد و بیهوش شد. هنوز هم به هوش نیامده آن بالاست، نه راه پس دارد نه پیش، از این تیمارستان نمی‌شود فرار کرد"

متن "شتر گاو گوسفند" جدای از بار طنز و کنایه‌ای ـ انتقادی خود اما داستان نیست و به نوشتار انتقادی یا مقاله بیشتر می‌ماند تا داستان و در میان داستان‌های کتاب نیز استثناست چون ترفند و تمهیدی در ساختار آن دیده نمی‌شود.

"ما طرفدار چیزی نیستیم چون علیه همه چیزیم. اسم‌مان را دزدیده‌اند، رسم‌مان را دزدیده‌اند چون می‌دانستند ملتی که نام نداشته باشد دوام نیز نخواهد داشت، بیخود نیست که آن‌جا در بیابانک، از گاو و گوسفند گرفته تا شتر، همه جمعند جز آدم"

در داستانی مانند "خودکشی در تابلو" نیز که همه توانایی خود را به در هم تنیدن تصویرها و خاطره‌ها به هدف همان غافلگیری پایانی خرج می‌کند نیز سرانجام ستایش خواننده را برای ساختن متنی خوب به همراه دارد اما مشکل کار در این است که نویسنده با متن و فرم کلنجار می‌رود نه سکس و جنسیت. او در این مجموعه همه رویدادهای زندگی را از دریچه سکس می‌بیند و روایت می‌کند. سکس و سکس‌درگیری گرفتاری همه کاراکترهای داستان است. جنسیت به درستی در همه‌ی پهنه‌های زندگی خود را به در و دیوار مالیده است اما نقب و تحلیل و موشکافی روانی ـ اجتماعی نمی‌شود. سکس ماده خامی می‌شود که نویسنده با آن تندیس‌های زیبا و فریبنده نوشتاری می‌سازد. مولف خود را پرچم‌دار هیچ رسالتی معرفی نکرده و لازم هم نیست بکند اما هنرنمایی قلمی او در پایان داستان به درگیری ذهنی و اندیشگی نمی‌رسد. در هم تنیدن تصویرها و توصیف‌ها با پاسداشت غافلگیری و رودست زدن به ذهن عادت‌پسند خواننده، زیبا در کار نشسته است. هنرنمایی نویسنده اما هنگامی ماندگار خواهد شد که آزموده زیستی به دگرگونی نگرش یا واداشتن خواننده به اندیشیدن و یا بازنگری در اندیشه‌های گذشته‌اش بینجامد.

نویسنده هنرها و توانایی‌های خود را هزینه شعبده‌بازی و فریبنده‌سازی اندام‌های متنی می‌کند؛ اجزای متن را چنان با وسواس و دقت و چیره‌دستی در کنار هم می‌چیند که ستایش‌برانگیز هستند اما بهره نقب و بررسی و کالبدشکافی رفتارهای انسانی در این مجموعه لاغر است. به باور من متن‌هایی در جهان ادبیات ماندگار خواهند بود که در پشت هنرنمایی‌های زبانی و چیره‌دستی‌های فنی و تکنیکی، بهره‌ای نیز در بالا بردن آگاهی فردی و گروهی، آگاهانه یا ناآگاهانه بر دوش بکشند.

داستان‌های این مجموعه در تابوشکنی گفتاری سربلند هستند؛ در چینش هنرمندانه قطعه‌های پازل‌گونه متن، ستایش‌برانگیزند اما در کالبدشکافی انسانی و اجتماعی لاغرند. نویسنده خود را در میان گزاره‌ها و پازل‌ها پنهان نگه می‌دارد، هرچند که گاه در میانه داستان با خواننده هم خوش و بشی می‌کند. داستان‌های این مجموعه سرمشق‌های خوبی برای نشان دادن یک‌پارچگی و پیوستگی اندام‌وار و ارگانیک متنی هستند. حرکت سیال ذهن نویسنده، مخ خواننده را به کار می‌گیرد؛ نویسنده تلاش می‌کند بیشتر نشان دهد تا چیزی را نشانه رود و این هرچند که هنرمندانه است اما همیشه و هر جا خوب و بهینه نیست.

هم‌سان‌نویسی و نگاه به جناس واژگانی و حتی گونه‌ای قافیه‌پردازی در متن از نشانه‌های شاعرانه‌نویسی و شاعرانه‌بینی اوست.

"پرده، ملافه، روتختی... همه چیزِ خانه بی همه چیزش را صورتی کرده بود، داده بود پریشب دیوارهاش را هم به یکی از کارگرهای کارخانه تا صورتی کند"

برخی توصیف‌ها مانند شگفت‌زدگی از دیدن چشم‌های معمولن جنس مخالف از موتیف‌های نوشتاری این‌مجموعه هستند.

"شهلی نگاه نمی‌کرد آتش می‌زد! چطوری آن کلّه‌ی کوچیک چشم‌های به آن درشتی را حمل می‌کرد، خدا می‌داند!"

گونه‌ای سادیسم و حتی در جاهایی مازوخیسم از متن می‌تراود. خستگیِ جنسی و تلاش در یافتن راه‌هایی برای یافتن لذتی تازه از وضعیت و اتمسفری نخ‌نما شده، از گرفتاری‌های کاراکترهای داستان هستند. کاراکترها در جنسیت می‌لولند، غلت می‌زنند و هربار تشنه‌تر از پیش به سر و روی خود شهوت می‌مالند. دقیقن مانند جنسیت که همچون اعتیاد بر روی هویت اجتماعی انسان‌ها سایه می‌افکند. این اعتیاد هرچند که هربار دوز بیشتری می‌خواهد اما اعتیادی است تا اندازه‌ای ناگزیر. کاراکترهای داستان در چنگ جنسیت گرفتارند و سکس کمتر در نقش فرشته که بیشتر در نقاب عفریته‌های خوش‌برو‌روی فیلم‌های اروتیک، هنرنمایی می‌کند.

داستان "مغز میمون" که داستان پایانی دفتر نخست است اما داستان دیگری است که نویسنده در آن در کنار فرم به کاراکترسازی و شخصیت‌پردازی دست می‌زند. تغییر در زاویه روایت یکی از شگردهایی است که نویسنده در این مجموعه در هر جا به زیبایی به کار می‌گیرد؛ گاه روایت از زبان خود نویسنده گفته می‌شود و در پیچش سر یک پاراگراف نویسنده خود را کنار می‌کشد و کاراکتر را "او" می‌نامد. این پس و پیش کردن راوی هم لذتی جنسی است که نویسنده آن را در متن می‌پاشد و با این کار واقعیت‌پنداری متن را بالا می‌برد. خواننده تفاوت میان راوی و کاراکتر اول را از بین رفته می‌بیند و این فروپاشی به خواننده هم رخنه می‌کند و همین نقطه‌ای است که فراگیری و پراکندگی داستان آغاز شده و مسئله اپیدمی می‌شود. این ترفند اصلن به نشانه چندصدایی و پُلی‌فونی شدن متن ـ به‌باور من ـ نیست که ترفند زیبایی است که نویسنده با کمک آن داستان‌هایش را باورپذیر و همگانی می‌کند.

فضای داستان‌سرایی از پنجره جنسیت نمودار شده و نویسنده تلاش کرده که حالت‌های گوناگون این پدیده را در اجتماع نمایان کند اما همان‌گونه که پیش‌تر نیز گفتم نویسنده جدای از نشان دادن چیره‌دستانه و هنرمندانه،

از نقب باز می‌ماند و به رویه‌ی جنسیت بسنده می‌کند اما نباید ناگفته بماند که این رویه، زیبا و فریبنده نمایانده می‌شود.

تغییر زاویه روایت همه جا نیز به آرامی روی نمی‌دهد.

"دوباره تا دمِ درِ خروجی رفت و بی آنکه از خانه خارج شود، آرام بازش کرد و به محض اینکه محکم بست، عربده‌ای کشید و پشت بندش آخی و مثل مایکل داگلاس خودش را به زمین سفت زد و فوری پا شدم."

"بست" و "کشید" و "زد" و سپس "پا شدم".

مرز میان خواب و بیداری از جاهایی است که خواننده را بسیار جاها غافلگیر می‌کند و پیچی در روایت می‌اندازد.

"تازه داشتم می‌آمدم که شهلی از حال رفت و از ترسِ اینکه نکند مرده باشد، حضرتم یک‌کاره خوابید و حالا دیگر فریادم خانه را برداشته بود..."

"شهری! شهری! دِ پا شو! تو بازم که داری خواب می‌بینی، دِ زود باش! سوشی خراب کرده یادت باشه زودی لاستیکش رو عوض کنی، من رفتم! راستی امروز دیر برمی‌گردم، دوره داریم. فقط برای بچه و خودت شامی درست کن! من به اندازه کافی توی پارتی هست، می‌خورم! بای!"

"شهری" کوچک شده شهریار؛ نام کاراکتری است که دوجنسه است. هم گرایش‌های مردانه دارد، هم گرایش‌های زنانه و هم توانایی‌های هر دو را. داستان همان‌گونه که در « خانه صورتی » که خانه‌خالی شهری به‌شمار می‌آید؛ روی می‌دهد، با دگرگونی به خواب، بااستادی سر از خانه اصلی‌ی شهری در می‌آورد . جایی که شهری باید نیم‌کاراک‌تر زنانه خود را بازی کند و این از هنرمندی‌های نویسنده در این مجموعه است که یافتن فرم و پختگی نویسش را به نمایش می‌گذارد. فضاها از دل هم بیرون کشیده و پشت و رو می‌شوند و در این میان آدم‌ها نیز چهره پنهان‌شان نمایان می‌شود.

جاهایی که تغییر زاویه روایت به زیبایی خود را نشان می‌دهد، جاهایی مانند این‌جاست.

"از خانه که خارج شد، دیگر مصّمم شده بود شهری را با خواب و خیالاتِ سوپرمنی تنها گذاشته مثل شوهرش فقط حواس اشغال نکند. پس زنگی به آژانس سرِ خیابان شاد زد که تاکسی بفرستد. بعد سرِ کوچه تا تاکسی بیاید دستی به صورتم کشیدم و با ماتیکِ لب..."

سرانجام در میان توهم‌ها و پندارهای رویاگونه متن و کاراکتر، از چهره گرفتارِ تیمارستان شهریار، پرده‌برداری می‌شود.

"بعدش به هر تقلّایی که شد در خیالم راه افتادند و جنبِ اشک‌هام که شُرّوشُرّ می‌ریخت شهریار را دیدم وقتی هنوز جوان رعنایی بود و نسبتی با تیمارستان نداشت."

نکته زیبای این داستان که یک سر و گردن از دیگر داستان‌های این مجموعه بالاتر است در همین نقب‌هایی‌ست که بسیار اندک و دیرهنگام بر پیکره روانی ـ جنسی یک کاراکتر زده می‌شود. در این داستان نیمه‌مردانه کاراکتر هویت مستقلی دارد. شهریار نیمه‌مردانه یا آنیموس اوست و شهری تلقیِ نیمه‌ی دیگر او از شهریاری است که یال و کوپالش ریخته و اکنون شهری شده است.

"طوری که دیگر همه می‌دانستند این مغازه را هم شهری شش‌دانگ به نام خود سند زده. از تر و تازه‌گی و حس باکره این مرد، منی که از اول برایش آخری بودم، چه بگویم؟"

البته بی‌پروانویسی گاه بر کاراکترسازی و شخصیت‌پردازی پهلو می‌زند و این از نکته‌هایی‌ست که نویسنده باید از آگراندیسمان بیش از اندازه آن بپرهیزد.

پیچش زیبای دیگری که در این داستان و در حقیقت فرم این داستان دیده می‌شود آن‌جاست که کاراکتری که به نام شهلا در آغاز داستان توصیف می‌شود نیز کسی نیست جز خود او که در داستان "شهلی" خوانده می‌شود. پاره‌های شخصیت شهری ـ شهلی، شهریار و شهلا هستند. دو نیمه هرچند که در یک تن هستند اما دو تجربه زیستیِ جدا دارند و این چیزی است که داستان "مغز میمون" را در دسته‌ی زیباترین داستان‌ها و شاید زیباترین داستان این مجموعه کرده است. زیبایی‌های شخصیت‌پردازی و کاراکترسازی در این داستان نیز گاه در سایه بی‌پرده‌نویسی و زیاده‌نویسی‌های جنسی جا می‌گیرد تا نام کتاب بیشتر نمود پیدا کند؛ "بدکاری".

در پایان داستان درمی‌یابیم که شهری نقش شوهر شهلی را بازی می‌کند و پازل مالیخولیایی داستان هنرمندانه پایان می‌یابد.

دفتر دوم که "انجیل عبدالرضایی" نام دارد و به گونه‌ای پایه جهان‌بینی او را می‌سازند، فرمان‌های یافته در بلندای تپه‌های تور و نه طور را نشان می‌دهند. فضا پدرانه ـ پسرانه می‌شود و پدری تابوشکن و نامقدس برای پسر نامقدس خود گزینه‌گویی آغاز می‌کند.

"پسرم! نوشته زندان است و نوشتن افزودن سطرهایی که میله‌های زندانت می‌شوند اگر بترسی. حالا که اصرار داری بنویس ولی نترس! حتی ترس از غولی که سری نترس را سرِ دار می‌برد می‌ترسد."

"مفعول نباش! از همین حالا غول شو پسرم! غول باش!"

"او فقط به عشق تو شک کرده پس جواب نمی‌خواهد، برای اینکه فراموش کند تنها علاقه می‌خواهد."

"سوسک انزواطلب است، گوشه‌گیر است، حتی در گوشه هم درِ گوشی حرف می‌زند تا کسی بو نبرد. بینیِ حساسی دارد و همین برتری ضعف بزرگ اوست. سوسک‌ها فقط برای اینکه دائم می‌ترسند، همیشه می‌ترسانند! گله سوسک هرگز در صحنه زندگی نمی‌کند، همیشه در حاشیه می‌ماند"

در این بخش متن‌ها خطابه‌ای هستند و به نوشته‌های مقدس پهلو می‌زنند تا داستان‌های کوتاه و از همین روست که در دفتری به نام انجیل جای گرفته‌اند. شاید پس از جنسی‌بینی و جنسی‌نویسی که دستآورد سیر و سلوک ارداویراف کتاب است، آمدن چند متن مقدس‌گونه تهی از سرخوشی نباشد.

در این دفتر هر اندازه که در دفتر پیش، نقبی و نقدی نبود، سرشار است از جهت‌گیری‌ها و نتیجه‌گیری‌های جنسی ـ اجتماعی ـ جهانی. "بهتر است منتظر بمانی برای بهترین که چیزی جز معنای بهتر نیست! زندگی هر کسی دو روز بزرگ دارد، روزی که به دنیا آمد و روزی که فهمید چرا! پس هرچه گفتند کشک است، معنای زندگی چیزی جز معنا دادن به زندگی نیست." در دفتر "اندام وحشتناک قانون" نویسنده هرگونه پیش‌بینی را از خواننده می‌گیرد. توصیف‌ها و گزارش‌دهی‌های او، زیبا، بی نقص و هنرمندانه است. او هر کاری که خواسته در پردازش سویه‌های جنسی زندگی کاراکترهایش کرده و از تحمیل برداشت‌های خود به خواننده پرهیز می‌کند. او برعکس دفتر دوم که هماره نسخه می‌پیچد، در نتیجه‌گیری منطقی متن دخالت آگاهانه‌ای نمی‌کند و دست خواننده را برای برداشت آزاد باز می‌گذارد؛ کاری که در دفتر دوم به صدور آموزه می‌رسد. سرهم، عبدالرضایی در پیاده کردن خواسته خود سربلند بوده است.

حاد واقعیات "بدکاری"

بررسی مجموعه داستان "بدکاری"

آیدین ضیایی

بدکاری یک واقعیت مهجور است، یک بعدی از تبعید، تبعیدی که توانسته خودش را بروز دهد. توانسته خودش را بازنمایی کند و از زاویه دید علی عبدالرضایی به منصه‌ی ظهور برسد. باید کمی از عناصر داستانی فاصله گرفت. باید در عین قبول مبانی داستانی مبتنی بر داستان‌های بدکاری، به فرایند فراروی روایاتی که بر ساخته شده توجه کرد. به چیزی که می‌توان در آن فارغ و فارق از نمونه‌های وطنی به عناصر یگانه و متمایز دست یافت. عبدالرضایی در بدکاری نماینده خودش است. نماینده علی در تبعید، کسی که خودش را مثل همیشه بدون سانسور و برهنه در گفتار عرضه می‌کند. عبدالرضایی همان‌طور که خودش هم اذعان دارد، در وضعیت گذار دائمی‌ست. او راکد نیست، ایستا نیست و کشف فضاهای جدید مشخصه بارز اوست.

علی عبدالرضایی در این مجموعه گاهی شاعر است و گاهی داستان‌نویسی تیزبینی که تیزبینی‌اش تلفیقی از این دو است. او شاعر است، از آن‌جایی که "آ"ی آب را می‌بیند و با آب تلفیقش می‌دهد و بعد کسی را که ادایش می‌کند، کسی که می‌آموزدش و همان کسی که با آب و الف الفبای حضورش را مسجل کرده شاعرانه توصیف می‌کند و داستان‌نویس است، از آن‌جایی که تصاویر را تک تک می‌شمرد و نشان می‌دهد ردیف دندان‌ها را از پشت لب‌های سرخ باز مانده زمان تلفظ "آ" و حتی این موقعیت را به‌رغم مکمل بودن تصاویر داستانی با "چه شدن" انتهایی که به "آقای رئیس" می‌رسد، تکمیل می‌کند.

قواعد بدکاری به استثناترین شکل ممکن گفته شده‌اند. قواعد مرسوم ناگفته، در بدکاری استثنائن گفته می‌شوند. عبدالرضایی از استثناها چشم‌پوشی نکرده. او امکانات را وارد تنگنا نمی‌کند اتفاقن برای امکان‌ها فرصت

نفس‌گیری می‌دهد. بدکاری دارد از زبان مگو نسق‌گیری می‌کند، دارد می‌گوید تا گفته شود تا در پس پشت نگفتن‌ها تصور نشدن‌ها و نبودها پیش نیاید. اتفاقات بدکاری رخدادهای ناب نیستند، بلکه در نوشتار ناب خودشان را وانمایی کرده‌اند.

بدکاری عرصه کشف‌های شاعرانه است و انتزاعاتی که شاعر کشف‌شان کرده و تلفیق می‌دهد با توصیفات و تصاویر داستانی. علی، گاهی اغراق شاعرانه می‌کند؛ در "زندگی با سس سالاد" کمی دارد شعار می‌دهد. او دارد به زندگی نه می‌گوید، او به تغییر در زندگی نه می‌گوید و با هر "نه" زندگی جدید را با تردید مواجه می‌کند، جوری که با هر نه تکاپوی تغییر را به نفع زندگی قبلی باز می‌ایستاند. نه گفتن ختم می‌شود به چیزی که آن را تجربه ماندگار می‌نامیم. به قول نیچه آدمی باید روحی نه واکنشگر بل نتیجه‌آور و پیش‌بر باشد که در همه موارد آری بگوید حتی با وجود بیزاری! اما علی به نه‌هایش دلخوش است. با نه گفتن‌ها می‌زید و با بیزاری‌ها کنار نمی‌آید، حتی اگر لازم شد وان حمام را پر می‌کند و با بازنمایی افزودن نمک به رحم بازمی گردد.

ملاقات هفتگی تداعی‌گر جهان دروغین است که بی رحمی و تناقض و افسونگری و بی معنایی را یک‌جا عرضه می‌کند. این جهان و ساخت جهانی با این مشخصات همان جهان واقعی مورد نظر عبدالرضایی‌ست، جهانی که در آن نیاز به دروغ و افسونگری برای فتح واقعیت و حقیقت اجتناب‌ناپذیر است. او دارد از وحشت این دروغ ـ واقعیت‌ها حرف می‌زند یا شاید دارد این وحشت را وانمایی می‌کند یا اصلن دارد نمایش می‌دهد. شاید هم خودش نماینده این فریب ـ حقیقت نهفته باشد. او دارد با دروغ به خود، به مصاف حقیقت می‌رود. عبدالرضایی مدام در حال نقب زدن از عادت‌های یک زندگی عادی به سمت برجستگی‌های به چشم نیامده یا از چشم گریخته و دور مانده از چشم یا چشم‌پوشی شده یا چشم‌بسته شده یا زیر چشمی گذشته یا تظاهر به ندیدن شده یا تمارض به نابینایی را یک به یک به بدکاری می‌ریزد. او دیگر مانند چشم‌پزشکی که برد بینایی سنجی را از درشت به کوچک می‌پرسد وقایع را از بزرگ به کوچکم نمی‌چیند. او سیر روایات را این بار وارونه کرده و این بار از ریزترین‌هایی که فقط تکمیل کننده برد بینایی سنجی‌اند و کمتر مورد سوال واقع می‌شوند شروع می‌کند. او می‌خواهد مخاطب را متوجه این ریزترین‌ها هم بکند، اینکه وجود و حضور این قطعات و الفبای ریز چیزهایی در حد تشریفات و تزئینات نیستند و باید کارکرد وجودی هم داشته باشند یا می‌توانند داشته باشند تا فلسفه وجودشان وجهی توجیه‌پذیر بیابد. بدکاری نمی‌گریزد؛ این مشخصه بارز بدکاری‌ست. بدکاری چون محافظه‌کار نیست تن به گریز نمی‌دهد، بدکاری بی اینکه مجبور باشد مقر بیاید

اقرار می‌کند. بدکاری دارد از ظرفیت بیان آزاد حداکثر استفاده را می‌کند، دارد ظرفیت‌های شعر و قائل شدن حداکثر کارکرد برای کلمات را به داستان می‌کشاند و ابایی ندارد از این حاد کارکردی که از کارکرد کلمات به کار می‌کشد و به کار می‌گیرد.

علی در گشت عفاف دارد از همان نگاه خودش زندگی را روایت می‌کند، ولی گاهی این نگاه علی با نگاه غالب جامعه تلاقی کرده، هم‌راستا شده و بر روی هم منطبق می‌شود و به‌رغم زاویه دید منحصر به فرد عبدالرضایی که با افت و خیز و تغییر موضع همراه نیست در یک راستا واقع می‌شود. جامعه عادت دارد نموداری با انحناها و اوج و فرودها باشد، جایی که ایجاب می‌کند نمایش دهد و گاهی هم سلب روایت می‌کند و نگاه سلبی را جانشین انعطاف اغواگرانه‌اش می‌کند و درست جایی که دارد ایجاب می‌کند تا وضعیتی را برشمرد گاهی با نمودار متعادل و بی توجه عبدالرضایی منطبق می‌شود و گشت عفاف همان تلاقی مورد نظر است، ولی نباید این را ضعف علی برشمرد چون علی دارد منطق روایی خودش را با نموداری متعادل پیش می‌برد، این نگاه مغرضانه جامعه است که بسته به منافع مصرف، گاهی به اشتراک تن می‌دهد. بدکاری محل شکست تابو نیست، اتفاقن دارد تابوهای شکسته شده را می‌چسباند، بدکاری دارد تابوشکنی را با بند زدن تکه‌های شکسته هدفمند می‌کند. اینکه هر نوشتار خارج از عرف مرسوم و بیان هر حرف مگو، لزومن به شکستنی با قابلیت اصابت درست به هدف معین شده، منجر نمی‌شود. عبدالرضایی به دنبال منطق برش تابوست، منطق برش زدن از جای درست. او نمی‌خواهد مانند پرتاب کردن تابوها به سمت دیوار و تکه تکه شدن تصادفی و پخش قطعات شکسته شده کنار بیاید، او دارد محل دقیقی برای برش تابو معین می‌کند تا بتواند منطق برش تابوآش را از جایی که می‌خواهد، داشته باشد.

"در ندارد یا"، مقدمه شعر است. داستان مقدمه شعر! داستانی که می‌تواند شعری را به وجود آورده باشد، داستانی که می‌تواند مقدمه برای یک شعر باشد یا محلی را که شعر از آن‌جا آب خورده را نشان می‌دهد. ساحلی که دارد شعر را آب می‌دهد و دریایی که در ورود یک شعر شده است و برای باز شدن باب شعر (در شعر) باید باب یا! (دریا) هم وجود داشته باشد.

عبدالرضایی در بدکاری به دنبال تحقق میل نیست، او در این مجموعه میل را ارضا یا برآورده نمی‌کند، بلکه روند داستانی او با بازتولید میل انطباق دارد. او میل را بازسازی می‌کند، برمی‌شمرد و گاهی واسازی می‌کند؛ میل او بدیلی‌ست که با بداعت نوشتارش رخ‌نمون می‌کند.

عبدالرضایی بدکاری، اول شخصی‌ست که خودش را به بیرون از خودش پرتاب می‌کند. به سوم شخص داننده که دانایی‌اش را مرهون اول شخصی چون عبدالرضایی‌ست و این سوم شخص دوباره با برخورد به بیرون به درونش بازگشت می‌کند، جوری که این فاصله رفت و برگشت را با اصابت‌های درست به امتیاز بدل می‌کند، جوری که اول شخص میل او با سوم شخص داستانی بیشینه می‌شود.

استعاره در داستان‌های بدکاری شکاف برمی‌دارد و در روند توصیفات داستانی در وضعیت مضاعف شدن واقع می‌شود و این همان تلبیس ظریفی‌ست که با تمهید شاعر ـ داستان‌نویس عبدالرضایی همگون می‌شود.

او رویدادهای مستقیمی را که با تشدید صراحت بیان‌شان برای ما با اعوجاج توأم شده بودند را با واقع‌بینی خاص خودش سامان می‌بخشد. همان چیزهایی که با آشفتگی و اضطراب همراه بوده‌اند یا به سان لکه‌ها بی شکل و صورت از امور واقعی منفک و فاصله‌گذاری شده بودند.

اما انجیل عبدالرضایی درونماندگاری او نسبت به سوژه استعلایی‌ست. انجیل او به منزله کنشی‌ست که به پدیدار بدل شده و به‌رغم انجیل نامیدنش رابطه‌اش را با امر استعلایی قطع کرده و صرفن با توجه به درونماندگاری مورد نظر عبدالرضایی‌ست که در وضعیت تمایز با انجیل حواریون قرار می‌دهد. درونماندگاری او به مثابه درونماندگاری هوسرل متعلق به سیلان است که فقط سوبژکتیویته عبدالرضایی کاشف آن بوده یا آن را نازل کرده و خودش به عنوان موتور پیش‌ران برای انجیلش قابل قبول است. عبدالرضایی دارد از توقف امر متعالی به تعالی خودش در انجیلش می‌رسد و از این روست که دارد تولید وقفه می‌کند، همان چیزی که ظاهر و احیا می‌شود و این تجربه‌گرایی رادیکال اوست.

"سوسک‌ها چون می‌ترسند می‌ترسانند! میدان برای‌شان نابودی‌ست و میدان دادن به آن‌ها دعوت برای ویرانگری‌شان است. سوسک‌ها چون می‌ترسند می‌ترسانند! وقتی نترسند، عیان می‌شوند و وقتی عیان شوند، تکرار می‌شوند و تکرار عمل، قبح عمل را از بین می‌برد و عادی می‌شود. پس وقتی نترسند، نخواهند هم ترساند و وقتی نترسانند دلیلی برای از بین رفتن‌شان وجود ندارد. پس اشتباه بزرگ سوسک‌ها ترسیدن‌شان است و پنهان کاری‌شان. باید به انجیل عبدالرضایی تمسک کرد و نترسید چون اگر بترسی حتمن سوسک خواهی شد. باید بی‌گدار به آب بزنی تا دعوتت نکنند که از پناهگاهت بیرون بخزی تا دخلت را بیاورند."

"بدکاری" یا "پاریس در رنو"یی در داستان‌نویسی

نگاهی به مجموعه داستان "بدکاری"

فیما نیک

این روزها کتاب‌های زیادی چاپ می‌شود که بی هیچ تازه‌ای برای خواندن، دست به دست می‌رود تا سرآخر بی هیچ حرفی برای زدن، به جایی که آمده بازگردد و تنها جایی که باز کرده میان کاغذهای باطله‌ست. این روزها بی‌شمار آدم، هوای نوشتن به سر می‌کنند و تنها رسالت‌شان این می‌شود که چاپانده شوند و این همه نشر دست به دست می‌دهند تا از نابلدی که فقط می‌خواهد نوشته باشد کتابی چاپ شود، همین! واکنش مخاطبان جدی ادبیات در برابر چاپ این همه کتاب بیشتر از این همین نمی‌شود، چراکه عادت کرده‌ایم زحمت تهیه و خواندن فلان کتاب چاپ شده را که رسانه‌ها در بوق کرده‌اند، به خود بدهیم و در پایان کتاب بنویسیم حیفِ آن درختی که برای تهیه کاغذ این کتاب بر زمین افتاده، بماند حکایت کسانی که حتی زحمت خواندن را هم به خود نمی‌دهند و طوطی‌وار به محض شنیدن صدای بوقچی‌های ادبیات، مولف کتاب بت‌شان می‌شود و چشم بسته برایش آواز از تو به یک اشاره از ما... سر می‌دهند. اما همیشه وجود دارد اماهایی که این معادله رسم شده در بازار کتاب و نشر را برهم می‌زنند و در این بازار مکاره، کتابی به دست مخاطب می‌دهند که رسمش جداست و خود صدا دارد و زبانش زنده است و هستی‌اش زندگی می‌کند بی آنکه به انتظار باندی برای بلند شدن نشسته باشد و این بار کتاب "بدکاری" علی عبدالرضایی رسم جدیدی است در این همه مجموعه بی داستان که چاپ می‌شود. این قطعاتی که علی عبدالرضایی داستان کرده الحق که حکایتش متفاوت است، "بدکاری" کتابی‌ست پر رسم و راه و فرصتی برای کشف و شهود. کتابی که خواندن دارد نه یک بار و نه با یک چشم، که بارها و با چشم‌هایی کاملن باز باید خواند این کتاب بدکاره را. داستان‌های "بدکاری" گاه

در همان تعاریف رسمی داستان کوتاه زیبایی می‌کند: "... می‌گفت دو سال دیگر سارا باید برود مدرسه، دوست ندارم دخترم در دهات درس بخواند. مادر ولی زیر بار نمی‌رفت، می‌ترسید خانه به دوش شویم، می‌گفت این‌جا لااقل سقفی بالای سرمان داریم، در شهر حتی اجازه نداریم گوشه‌ای چادر بزنیم. حالا ولی چه راحت خوابیده زیر چادر، بیدارش نکردم. آرام آمدم بیرون، همه جا به نظر آشنا می‌آمد، جاده‌ای که از کنار چادر می‌گذشت شبیه راهی بود که خانه‌مان را دور می‌زد، چاهِ آب، چرخ خیاطی، آن طشت، اصلن این درختِ برگ ریخته را هم که خودم کاشته بودم، این‌جا که حیات خانه خودمان است پس خودِ خانه کو؟! ترسیده بودم، با عجله برگشتم به چادر، مادر بیدار شده بود، زُل زده بود به عکسی از پدر که پارسال انداخته بود و لابه‌لای های های گریه‌اش به زمین و زمان فحش می‌داد. بالاخره کار خودش را کرده بود، خانه را برده بود که بفروشد." (از داستان پیک نیک) و گاه در شکل قانونیِ داستان، بی قانونی می‌کند و از دل این بی قانونی رسم زیبایی ایجاد می‌شود رسمی که انگشت در اشاره‌ی منطق می‌برد که دیوانه‌وار روایت خرده‌روایت‌های جهان متکثر از خود شود: "گرچه کم سن و سال، ولی هم سن و سال که نبودیم. همیشه کلاسش بالاتر بود. الفبا را او یادم داده بود. آب را که بخش می‌کرد چنان حالی پخش می‌کرد که از خدا می‌خواستم لب‌هاش هرگز به "ب" نرسد. چه می‌شد اگر در حال "آ" هنوز همان‌طور وا می‌ماند و منظره‌ای که ردیف دندان‌هاش پشت سرخی لب‌هاش درست می‌کرد خراب نمی‌شد. گاهی که دستم می‌گرفت تا "آ"ی آب را بنویسم الف را آنقدر کش می‌دادم که صفحه فوری تمام می‌شد. همیشه دلم می‌خواست کاغذی داشتم این هوا، تا دست‌های ظریفش وقت بیشتری به دستم اختصاص دهد. دست‌های گرمی که از قرص سرماخوردگی زودتر عمل می‌کرد." (از داستان گناه). حتی در داستانی که منظم است به تمامیت منطق در کلیت داستانش قناعت نمی‌کند و در ضربه پایانی داستان تمام حدسی را که مخاطب به انتظارش نشسته است به هم می‌زند: "مثل هر روز، همین که بیدار می‌شود می‌نشیند جلوی کامپیوتر، خوابِ مانیتور را خراب می‌کند، می‌رود توی ایمیلِ یاهو، باز یک نامه دارد، پس هنوز کسی هست که به او فکر کند، خوشحال می‌شود. نمی‌گم چطوری چون می‌دونم همیشه همون-طوری، واسه آدمی مثل تو که دائم داره تنهاییش رو انجام می‌ده خوانِدنِ هر ایمیلی خوشحال کننده‌ست اما زیادی دلت رو صابون نزن، تو شاید دنیا رو بتونی حرمسرای خودت بکنی اما من یکی رو خودت هم می‌دونی که هرگز نمی‌تونی، همین!". قطعیتی که توی "همین" بود حالش را گرفته بود، اول خواست جوابش را ندهد اما دلش نیامد، نوشت "به هر که خواستم نزدیک شوم، کنار هر که خواستم بمیرم تو حایل شدی و گورت را بین ما کندی" این‌جا مکث کرد، دیگر ادامه نداد، پا شد! رفت توی آشپزخانه، قهوه‌ای درست کرد، تا یک قلُپ

رفت بالا نظرش عوض شد، باز آمد جلوی کامپیوتر که ایمیل تازه‌ای برای خودش بفرستد" (از داستان ایمیل). در اکثر داستان‌های بخش اول کتاب به نام "اندام وحشتناک قانون" عبدالرضایی چنان در باوری که برای مخاطبش شکل داده دست می‌برد که مخاطب با تمام ذهنیتش از پیرنگ داستان غافلگیر می‌شود. او به طرز وحشتناکی هیکل قانونی را که مخاطب به تماشایش نشسته با یک تلنگر بر هم می‌زند، عنصر غافلگیری در بطن داستان به درستی تنیده شده است و با شخصیت و فضای کلی داستان‌ها در یک راستای معنایی و ساختاری قرار گرفته است، چنان‌که وقتی کار تمام می‌شود تازه مخاطب به صرافت می‌افتد که برگردد و داستان را دوباره‌خوانی کند و از کشف دوباره تم عناصری که با پایان‌بندی خاص داستان هویت تازه‌ای به خود گرفته‌اند لذت ببرد. مخاطب داستان‌های بدکاری با خوانش دوباره به پایان‌بندی خاص داستان و یا غافلگیری پایان کار ایمان می‌آورد و به این درک می‌رسد که جز این پایان داستان نمی‌توانست پایان دیگری داشته باشد و تنها با این شکل تمام شدن است که دیگر عناصر به هویت تازه‌ای می‌رسند و نقش تازه‌ای در ساختار داستان پیدا می‌کنند. پایان‌بندی‌ها نه تنها باعث انگیزش بازخوانی در مخاطب می‌شوند بلکه بستر شرکت مخاطب در داستان می‌شوند. مخاطب در بازگشت، خود نیز جزئی از داستان شده آن را با ذهنیت خود جلو می‌برد و به پایان می‌رساند: "انگار تونلی روی اتوبوس خراب شده بود یا شاید بهمنی آمده بود و جای آدم‌ها سنگ نشانده بود بر تک تکِ صندلی‌ها، چه می‌دانم! هرچه داد می‌زدم کسی جواب نمی‌داد. صورت‌ها خونی شده چسبیده بود به شیشه‌هایی که هیچ‌کدام جان سالم در بدن نداشتند. از بینِ آن‌ها فقط یکی از مرا لنگ لنگان کشاندم از ماشین بیرون، نگاهی به دور و بر انداختم کسی نبود، بعد از کمی شلان شلان رفتن به رستورانی رسیدم که از بوی غذا و صدای آدم‌هاش پر شده بود اما کسی را نمی‌دیدم. کسی هم مرا ندید. در کوچه‌ی بغلِ رستوران تک و توکی خانه افتاده بود که چراغ‌هاش روشن بود اما... یکی یکی درِ خانه‌ها را زدم، همه درها باز بود اما... داخل تک تک‌شان شدم اما... اما... اما هرچه کمک خواستم کسی نبود به دادم برسد، برگشتم! دوباره آمدم کنار اتوبوس، دیگر سنگی در کار نبود همه رفته بودند، حتی من هم بر هیچ‌کدام از صندلی‌ها نه دیگر نشسته بودم، نه خوابیده! شوفر، شاگرد، از هیچ‌کس خبری نبود. در را باز کردم، بعد هم نشستم یک وری پشت فرمان منتظر که برگردند. یک ساعتی نگذشته بود که یکی دیگر از ما آمد، مکثی کنار اتوبوس کرد و بعد بی آنکه مرا دیده باشد در را باز کرد و درست روی پاهام، پشت فرمان یک وری نشست، هرچه صداش زدم نشنید! نگاه کردم ندید، چندی گذشت و دوباره از دور رسیدم، مکثی کنار اتوبوس کرده نکرده در را باز کردم و دوباره پشت فرمان روی پاها نشستم، بعد هم دوباره آمدم نشستم و باز آمدم نشستم و باز این بازی تا حالا که شهری پشت

فرمان است ادامه دارد، حالا هم کی گفته کسی مرده!؟ ما همه آن‌هاییم." (از داستان زمان لرزه). غافلگیری و باز بودن متن برای ورود مخاطب به عنوان جزئی سازنده در داستان در اکثر داستان‌های بخش اول به بهترین شکل نقش خود را ایفا کرده است بدون اینکه تصنعی در کار باشد یا نویسنده تمام بسترش را فدای آماده‌سازی برای یک غافلگیری کرده باشد. داستان‌های عبدالرضایی زنده است و کلماتش نفس می‌کشند و راه خود را از طریق جمله‌ها پیدا می‌کنند. انگار همین که داستان در ذهن نویسنده نقش می‌بندد، تکنیک‌های ارائه خود را نیز با خود می‌آورد و حرکتی سیستماتیک برای نویسنده‌ای که آفریدگاری می‌کند، شروع می‌شود. با اینکه استفاده بی‌رویه، تصنعی از زبان ایماژمحور در داستان‌های این روزهای کشور ما آسیبی جدی است وقتی که زبان شاعرانه و تصویری در راستای محتوای داستان شکل نگرفته باشد نه تنها باعث بالا رفتن ارزش ادبی داستان نمی‌شود بلکه نشان دهنده ضعف نویسنده در انتخاب زبان درست برای ارئه محتوایش و عدم اشراف بر اجرای زبانی است. استفاده بی جا از زبان تصویری و پایان‌بندی‌های باز نه تنها باعث میخکوب شدن مخاطب برای کشف لایه‌های درونی داستان نمی‌شود بلکه این کار فقط میخی است که به دست نویسنده در اعصاب مخاطب کوبیده می‌شود!

خوشبختانه عبدالرضایی فریب این زبان را نخورده است و به جا و درست از زبان شاعرانه استفاده کرده است، زبان شاعرانه‌ای که با تبحر خاصی آن را رام کرده و در داستان به کار برده‌ست. او موفق شده زبان شاعرانه‌اش را برای داستان‌هایی که محتوای‌شان خواهان چنین زبانی است به خوبی از زبان شعری‌اش دور کند و زبانی خاص داستان نویسی‌اش ایجاد کرده و در داستان‌هایی هم که این زبان را برای اجرای‌شان طلب نکرده‌اند، به درستی از زبانی با رعایت منطق زبانی و رسالت پیام‌رسانی استفاده کرده است. در داستان‌های "بدکاری" ما شاهد برخوردهای متفاوت با زبان هستیم و با توجه به نیاز هر داستان، از زبان خاصی استفاده شده است و این ظرافت در استفاده از انواع زبان‌ها باعث شده هر کدام از سلیقه‌های مختلف داستانی در این کتاب گوشه‌ای دنج برای لذت بردن و کشف کردن پیدا کنند. هر داستان کوتاه از این کتاب کوتاه‌تر از وقت ماست و این خود مزیتی است در عصر بی حوصلگی و بی وقتی. کوتاه هستند اما با مخاطب کوتاه نمی‌آیند و قدشان را با هر بار خواندن بلند و بلندتر می‌کنند و در همین چند سطر که داستان کرده‌اند حرف زیاد برای گفتن دارند، نه هر حرفی که دیده یا شنیده یا خوانده باشی، حرف‌هایی از جنس جدیدِ زیبایی، حرف‌هایی برای ماندن در ورق‌های کهنه زمان. در همین چند سطر، هر سطر خود داستانی جداست و قدش از کلیت داستان کم نمی‌شود. بیراه نگفته بود رولان بارت که: "داستان، جمله‌ای است طولانی و هر جمله داستانی است کوتاه."

"چقدر پاریس را میس کرده‌ام، رسیده‌ام به قتلگاه، الان است که او را ببینم و اجرای تمام نقش‌های غم‌انگیز زندگی را به من بسپارد..." (از داستان کلاه آشپز)

"این روزها عشق قراردادی است که تنها بین دو دیوانه منعقد می‌شود، وگرنه جز به جانب انزجار نمی‌روند آن‌ها که عاشقِ همند!" (از داستان کلاه آشپز)

"مثل هر روز، همین که بیدار می‌شود می‌نشیند جلوی کامپیوتر، خواب مانیتور را خراب می‌کند، می‌رود توی ایمیل یاهو، باز یک نامه دارد، پس هنوز کسی هست که به او فکر کند، خوشحال می‌شود..." (از داستان ایمیل)

"دائم پی امنیت بود، چه می‌دانست که امن‌تر از زندان پیدا نمی‌شود، در زندان غذایش آماده بود، فضایش آماده بود، سر وقت می‌خورد، سر وقت می‌خوابید و تا هر وقت دلش می‌خواست می‌توانست به مرگ ادامه دهد." (از داستان تشریحِ انار)

"گرچه با من در بستری دوتایی خوابیدند، اما چون دو نفر بودند، دو تا نبودند، من سه نفر بودم!" (از داستان اندام بدقواره لندن)

"آن سال‌ها هنوز گذرش به تیمارستان نیفتاده بود، طفلی چه می‌دانست زمان کوهی‌ست ندیدنی" (از داستان مغز میمون)

"پسرم! نوشتن زندان است و نوشتن افزودن سطرهایی که میله‌های زندانت می‌شود اگر بترسی" (از داستان ذکر غول)

"زمستان که می‌رود مرگ می‌رسد به رود، به رودخانه! مرگ رودخانه وقتی که می‌رسد به دهانه دریا، زیباترینِ مرگ‌هاست" (از داستان ذکر رودخانه)

هر داستان از این کتاب گم شده‌ای از زندگی روزمره ماست که با خواندنش دوباره سر جایش قرار می‌گیرد تا دردش را در فکرمان مکرر کنیم. روزمرگی علی عبدالرضایی در این کتاب خاصیت دارد و به جایی نمی‌رود که آب زیرش بزند بلکه از دید عمیق این نویسنده همین روزمرگی گفتن دارد، در داستانش بیشتر به زندگی غربی غمگینانه تمایل نشان می‌دهد و در هیئت مهاجری بی وطن در آسمانِ اندیشه دیگرانی که ملت‌شان را یکی نمی‌دانند به پرواز درمی‌آید و گاه یادش می‌رود وطنی هم در او مانده، اما ریشه‌های شمالی خود را چنان در زندگی غربی تنیده که لنگرود در مرکز لندن می‌بارد و تمام عابران کوچه‌های پاریس، لهجه گیلکی دارند و خیابان‌ها را از هر پایتختی در اروپا به سفر ببری به (ملال) مردی می‌رسی که در غربت کلماتش شرجی پوشیده است، مردی که در هنوزش رودبار به زلزله می‌نشیند و وطن را برای ندیدن به (پیک نیک) می‌برد. تمام

(فانتزی) فکرش این است که حتی در استانبول کنار لیلا با خودش تنهایی کند و به سبک ایرانی دلبری کرده، در گوش لیلا بگوید (آخه من قربونت برم و بیام برگردم). به خواندن این کتاب که بنشینی اگر مهاجر باشی به شکل میله‌های آسمان غربتت درمی‌آیی و هوای وطن به سرت می‌زند. وطن با تمام غم‌های دور و نزدیکش، در غربِ خودت به ایران می‌رسی و (زمان لرزه) می‌گیری از این همه اتوبوس که در ساعت مچی‌ات تو را به وقت وطن در رشت نشان می‌دهند و اگر در ایران مهاجر غم‌های خودت باشی به حال بی وطنی گریه می‌کنی. این مولف را که با چشمِ تمام مردم ایران اشک را به تماشا می‌نشیند باید با تمام لهجه‌های جغرافیای زبان مادری گریست و این غم که از سطر سطر کتاب به قلب مخاطب رسوخ می‌کند نشان می‌دهد که علی عبدالرضایی با تمام دوری‌اش از مخاطب و سانسورش توسط بوقچی‌ها و ناپرهیزی‌اش در رفتار اخم، هنوز نویسنده‌ی به وقت ایران است و شدیدن ایرانی است، او گریه در غربت را پشت کلمات پنهان می‌کند و ایرانی، به چشم‌چرانی در کوچه‌های بارانی لندن می‌رود و تنهاتر از وقتِ ایرانیش به اتاق بی‌خوابش برمی‌گردد و به هر چهار دیوار اتاقش می‌گوید (بیایید آشتی کنیم، لطفن کمی نزدیک شوید) و بعد که دیوارها به قدر یک (خودکشی در تابلو) نزدیک آمدند عبدالرضایی در خیالش به یاد وطن آزادی می‌کند که ندارد! باید این کتاب را خواند که در دوری اجباری‌اش از نشری که حق دارد ایران باشد و نیست غمگین نشود... هرچند باید این کتاب در ایران به راحتی به دست مخاطب مشتاق تازگی می‌رسید اما نشر ناکجا این مهم را به خوبی به انجام رسانده و هم به صورت الکترونیکی هم چاپی کتاب "بدکاری" را عرضه کرده است. نشر ناکجا که سال‌هاست تنها مونس ادبیات ایران در غربت شده است. با هیچ بهانه‌ای نباید از تهیه و خواندن این کتاب که بارش را در تازگی بسته است شانه خالی کرد، باید جایی را در کتابخانه‌ها برای این کتاب خالی کرد. حضورش برای مخاطبی که دربه‌در می‌زند برای دریافت داستانی از خود بودن، اتفاق مثبت و ارزنده‌ای است، اتفاقی عمیق در ادبیات داستانی که دیدگاه داستانی را با تمام محورهایش در چشم مخاطب جست‌وگر معنای تازه‌ای بخشیده و در تعریف و شکل ایرانی داستان تازگی کرده است. باید با باز کردن دریچه‌ای تازه به دیدار این کتاب بروی تا بخوانی و کشف کنی و تازه شوی البته اگر با همان دیدگاه کلاسیک و تعریف شده با این مجموعه، به کشف و شهود بنشینی چیز زیادی نصیبت نخواهد شد و پذیرفتن اندامِ وحشتناک قانون در انجیلِ علی عبدالرضایی غیرممکن و دست نیافتنی می‌شود. روایت‌هایی که هویت فرار را در زندگی امروز تعریف می‌کنند و حکم به گذشتن از مدرنیته می‌دهند، عبدالرضایی را راوی کرده‌اند، روایتگری که می‌خواهد از بن‌بست کامیونیسم دربرود و سر به هر دری می‌زند و برای ارائه ذکرش از استفاده از هیچ سبکی هراس ندارد. او انگشت اشاره‌اش

را رو به هر سبکی می‌گیرد، سرش میان قطعیت‌های سبکی و داستانی گردان است، اما روایتش و ساختار زبانش سرگردان نیست. نه مدرن است، نه پست‌مدرن را وضعیت قطعی داستانش می‌کند، شاید هم روزی به روی این باور در باز کنیم که این‌گونه نوشتنِ علی عبدالرضایی نومدرنیستی است که بیشتر از این‌ها در مجال‌های بعدی، باید به تفسیر و تحلیل و تعریفش نشست. در داستان‌های "بدکاری" مخاطب با انواع علی عبدالرضایی سر و کار دارد، تنوع در خلاقیت و زبان در این کتاب وامدار این است که نویسنده در هیچ بندی اسیر نمی‌شود، دربند هیچ مسلکی نیست و با تقلید و تبعیت از هیچ سبک و ثباتی، نوشتنش را اسیر دست ایدئولوژی نمی‌کند. گاه داستانی عینی با رعایت اصولی که گذشته‌باور است و چارچوب‌پذیر است پیش می‌رود و آفریدگاری و تازگی کردنش را با عنصر تعلیق و غافلگیری به مخاطب ارائه می‌دهد و گاه با داستانی زبانی مخاطب را درگیر دنیای تازه‌ای می‌کند، داستانی که در زایشِ زبان جان گرفته و خودِ زبان بار تصویری کار و لذت‌آفرینی حسی را به دوش کشیده است و تصاویرش تاویل‌پذیر و شریک‌کننده مخاطب در داستان هستند و گاه داستانی سراسر ذهنی که در بخش دوم بیشتر از این نوع یافت می‌شود داستان‌هایی حاصل تخیل نویسنده و فرصتی برای لذت بردن مخاطبی که دنبال سیر کردن در فضایی تازه با تکنیک‌هایی نو و اجرای زبانی بکر است، در چند داستان نیز سبک نوشتن حتی از زبان زایشی فراتر می‌رود که خود را در اجرای زبانی، روایت، فرم و پیرنگ متفاوت‌تر کند. خلاقیت عبدالرضایی را در اجرای دو داستان "مغز میمون" و "خودکشی در تابلو" به اوج می‌رسد، طوری که در این دو اثر، عناصر داستانی با نگرش خاص نویسنده در چرخش مدام هستند و در هر پاراگراف دریچه‌های تازه‌ای به روی مخاطب گشوده می‌شود، این دو فرصتی برای مخاطبی است که داستان را فراتر از تکیه کامل به زبان‌محوری می‌خواهند و در اجرای داستان منتظر داستان‌هایی هستند که در تمام محورها خلاق و بکر باشد. اگر نویسنده در بازنگری نهایی کتاب با سختی‌گری بیشتری با داستان‌ها برخورد می‌کرد و به حذف چند قطعه که بیشتر پهلو به خطابه می‌زنند، رضایت می‌داد ماحصل کار بسیار خالص‌تر از این می‌شد، چند قطعه که در بخش دوم کتاب هستند و موجودیت‌شان از منظر لحن، فرم، محتوا، چارچوب و اجرا بیشتر به خطابه و شرح درد رسیده است تا به داستان خلاقه‌ای که مدنظر نویسنده بوده است و چون وصله‌های کمرنگ، در میان این رنگین‌کمانِ تازگیِ داستان خود را چسپانده‌اند. مخاطبی که مدت‌هاست منتظر خواندن کتابی خلاق در ژانر داستان است نه تنها با خواندن "بدکاری" احساس رضایت خواهد داشت بلکه به کشف‌های تازه‌ای نیز در تعریف‌های رسمی ادبیات داستانی خواهد رسید، شکی ندارم خواننده‌ای که کتاب‌های عبدالرضایی را خوانده است با خواندن این کتاب حتمن به این نتیجه خواهد رسید که او در حیطه

داستان نیز به کشف‌های تازه و تاثیرگذاری رسیده و "بدکاری" همانا "پاریس در رنو"ی او در داستان نویسی-ست.

"بدکاری" تمام نمی‌شود

بررسی مجموعه داستان "بدکاری"

پرستو ارستو

بسیار کم پیش می‌آید که داستان بخوانم آن هم داستان‌ها و رمان‌های فارسی، ولی گیرایی این کتاب مرا واداشت تا دو بار داستانک‌های آن را بخوانم. "بدکاری" به سبب روش نگارش خاصی که دارد آسان دریافت نمی‌شود برای همین توصیه می‌کنم که مخاطب آن را دوباره بخواند چون اندام تصور، برداشت و کشف خواننده پس از خواندن کتاب چنان مورد هجوم همه‌سویه واقع شده و متلاشی می‌شود که باید با خوانشی دوباره از نو با شخصیت و کلیت فضای حادثه آشنا شود و تازه در خوانش دوم است که خواننده خود نیز بدل به یکی از قهرمانان داستان می‌شود و درگیر ماجرا. در گذر از داستان به داستانی دیگر نکته‌هایی برای من روشن شد که دوست دارم با خوانندگان این کتاب در میان گذارم. شخصیت‌های کتاب همگی اصلی‌ترین و شاید حقیقی‌ترین قهرمانان داستان زندگی خود نویسنده‌اند، داستانک‌های فشرده و داستان‌های بلند، اندیشه و خیال نویسنده و شاید هم برشی کوتاه از بلندای زندگی اوست یا به قول نویسنده که در جایی از این کتاب نوشته "همه محتوای شعرهای من چیزی جز ریسک‌هایی که در زندگی کرده‌ام نیست" داستانک‌های "بدکاری" تمام خصوصیات یک داستان بلند را در خود دارند و در آن‌ها تا جایی که ممکن بوده رعایت ایجاز انجام گرفته، کلمات و جمله‌های اضافی دیده نمی‌شود و تقریبن پاراگراف زائدی ندیدم و با تنگ‌نظری در توصیف‌های بی هدف صرفه‌جویی شده با کمی دقت و تأمل بر چند داستانک دریافتم حتی گزینش هر کلمه و نشانه‌ای هدفی ویژه را دنبال می‌کند. تعلیق مشخصی وجود ندارد و تصاویر دورِ سرِ تصویر بعدی چرخ می‌خورند.

داستان‌ها فرم و قالب خود را از چهارچوب نرمال بیرون کشیده‌اند و شکلی ویژه به خود گرفته‌اند و روایتی شده‌اند آبستن روایت‌های بسیار. حادثه‌های کانونی داستان‌ها که از دیدگاه روان‌شناسانه هم به آن نگاه خواهم کرد سایه سنگینی بر سرِ صحنه‌های داستانی انداخته و شخصیت‌ها و قهرمان داستان‌ها در هزارتویی از یک تن است که در فضاهای متفاوت سایه‌ی گاهی ترسناکش را بی مقدمه از تُویی به تُویی دیگر می‌کشد و می‌گسترد و در پرورش آن‌ها بسیار ماهرانه تلاش شده تا ابهام‌انگیز و شگفت جلوه کنند و این‌ها همه دائمن در تقابل با هم قرار دارند. پایان‌بندی داستان‌ها بسیار غافلگیر کننده و دور از انتظار خواننده صورت می‌گیرد و اغلب به ریش ذهنیت مخاطب می‌خندد.

نکته پر کششی که وقت خوانش کتاب مرا به خود جذب کرد این بود که مخاطب با اقامت کوتاهی که در هر داستان دارد هرگز پیوستگی‌اش از برداشت‌های پیشین و داستان‌های قبلی از هم گسسته نمی‌شود و گاه فراموش می‌کند که از کدام در وارد شده و کجای ماجرا ایستاده و همین مورد کمی تولید آدرنالین را بالا برده و کودکِ هیجان را قلقلک می‌دهد. داستان‌های بدکاری آغاز و پایان ندارند، طوری که خواننده خود را ناگهان میان حادثه می‌یابد و تا نگاهی به دور و بر خود بیندازد قطار حادثه گذشته و این پیاده و سوار شدن‌ها طوری انجام می‌گیرد که انگیزش حسیِ تند و گذرایی دارد و خواننده با ذهنی دوباره خالی از برداشت‌های پیشین ولی پیوسته گام به فضای بعدی می‌گذارد.

بیشتر داستان‌ها عمیقن شالوده‌هایی بر اساس آسیب‌شناسی اجتماعی و کج‌روی‌ها و عواقب آن دارد. قهرمانان داستانک‌ها کنش‌گرانی هستند که علیه سنت‌های اجتماعی ایفای نقش می‌کنند و کمتر از گشودن دروازه‌های قبح اخلاقی و اجتماعی باک دارند. از این دیدگاه این کتاب را پر اهمیت می‌بینم که دل‌مشغولی مهم‌تری از بررسی انواع مشکلات سطح جامعه که حاصل و معلول مستقیمی از فرهنگ بسته جامعه هستند، ندارد و تلاش دارد ریشه‌های مختلف آن‌ها را از نگاه فردی خود مورد بازبینی قرار دهد. شیوه برخورد نویسنده با این مسائل به گونه‌ای نامستقیم در برملا کردن دست‌های دراز و ناخن‌های کثیف سیاست با اندیشه منسجم سیاسی است و در پاسخ دیالوگیک به چراهای داستانی با شناخت از نظریه‌های مختلف جامعه‌شناسی و روان‌شناسی بحران‌های اجتماعی بی بهره نمانده تا شدت‌ها را برجسته‌تر نمایش دهد با اینکه بار سنگینی از تاریخ استبدادزده دور و درازی را بر دوش احساس و عواطف خود می‌کشد. صحنه‌های اغلب داستان‌های بدکاری از بازی‌های زبانی دو پهلو دور است و گویی نویسنده در سرزمینی بزرگ نشده که رفتارهای تناقض‌آمیز رویکرد عادی مردمانش است. اندوه راوی به راستی بوی غم دارد و جدایی و دوری از ریشه‌اش سبب نشده تا واقعی و

حقیقی بودن آن‌ها را مورد تردید قرار دهد. تکامل شخصیتِ انسانی از آغاز داستان تا پایان اگرچه کمتر پا از دایره انسان‌شناسی فیزیکی بیرون نهاده ولی در چرخش پیاپی خود بر این مدار، خردمندی بی پالایشی را از خود بروز می‌دهد که با تمام فراز و نشیب‌های اخلاقی باز می‌بینیم انسان‌تبار است و بیشتر با در نظر داشتن به معنای تعلق فکر و اندیشه به سرکشی و کامجویی، به ذهن و قلبی انسانی و اخلاق‌مدار احساس وابستگی دارد و باورمند است. داستان‌های بدکاری مرحله به مرحله پیش نمی‌روند ولی قهرمان اغلب داستان‌ها به انسانی تبدیل شده با درجه‌ای مشخص از آگاهی که با قاطعیت، حادثه می‌پروراند و عقاید ویژه‌ای دارد که حاصل نوعی آگاهی بیرون از حصار بایدها و نبایدهاست. رفتار و گفتار آدم‌های داستان، نه تنها در جهت‌گیری نوعِ داستان نقش دارند بلکه پافشارانه از دیدگاه انسانی آزاد هم پشتیبانی می‌کنند. بی تردید مخاطب باهوش، لذت بزرگی از خوانش بدکاری می‌برد. ویژگی مهم این کتاب در صداقت و باوراندن خواننده به این راستگویی‌ست. او از برهنه کردن تن و اندیشه نمی‌هراسد و تم‌های گاهی کثیفش را آب نکشیده به خورد مخاطب می‌دهد و سراغ داستان بعدی می‌رود، با اینکه از لحاظ مضمون، داستانک‌ها همه عاشقانه نیستند ولی در همه ماجراها لب عشق بگونه عاشقانه‌ای بوسیده شده و در آن زندگی جریان دارد. در یکی از مصاحبه‌های عبدالرضایی خوانده بودم که "خلاصه اینکه! نه خوانش! نه اعتقاد! هرگزاهرگز با آموختن حاصل نمی‌شود. با شعر باید مواجه شد، مثل زندگی، لخت و رودررو! قطعن باید دل داشته باشی و دل این‌جا یعنی محل خواستگاری خطر، یعنی جسارت، یعنی جسور! غیر از این هم نمی‌شود. نمی‌شود که نباشی، اما شاعر باشی، هیمالیا را هرگز از روی نقشه نمی‌شود شناخت. به قولی نقشه‌خوانی کوهنوردی نیست، اگر به نقشه دل خوش کنی، مدام حساب و کتاب کنی و نقشه بکشی، قله را فراموش می‌کنی. حالا هی خودت را در نقشه‌هات غرق کن، خیالی نیست، بکن! اما شاعرت گم خواهد شد..." این‌جا بود که مطمئن شدم نویسنده همان‌گونه که در شعرهایش بحث‌برانگیز و جنجالی‌ست در داستان سرایی‌اش هم همان کاراکتر را حفظ کرده. شخصیت داستان‌ها بسیار حقیقی جلوه می‌کنند و مانند همسایه کناری هرکس زنده‌اند. زبان نگارش برای من کمی سخت و دیرهضم بود ولی تردید ندارم خوانندگانی که مرتبن تمرین کتاب و فارسی‌خوانی دارند هیچ مشکلی نخواهند داشت فقط باید کمی اعصاب خود را تقویت کنند! چون عبدالرضایی در هر داستانی به گونه‌ای بی رحمانه با اعصاب خواننده بازی می‌کند.

چشمگیرترین و بارزترین هنر نویسنده در کتاب بدکاری این است که هرچه از بالا و پائین داستان‌ها بیشتر می‌زند به قدرت تاثیرگذاری بیشتری دست می‌یابد. فضای برخی از داستانک‌ها آنقدر تنگ و باریک است که

مخاطب گاهی به هراس می‌افتد، با اینکه چیز ترسناکی هم در کار نیست اما احساس مورمور خوفناکی به او دست می‌دهد که همان لذت بردن از خوانش است. عبدالرضایی را نویسنده‌ای متفکر، با اندیشه‌های زودرسی می‌بینم که متاثر از استنباط‌های تلخ پیرامونش می‌نویسد و بیشتر از هر چیزی مرگ تراژیک انسان، میراث انسانی و اخلاق را به عزا نشسته، با کانونی از فعالیت‌های ذهنی فلسفی. علی عبدالرضایی شیوه تازه‌تری را برای بیان و بررسی گره‌های سخت و چرکین روح انسانی برگزیده و نطفه‌های اندیشه‌اش را در دایره گسترده‌ای از اخلاق، احساس، برداشت سیاسی و منطق کاشته. فواره دیدگاه‌های او درباره عشق، زندگی، سکس و روان و... در این کتاب تماشایی‌ست و همگی این فاکتورها، از سرچشمه‌ای متفاوت‌تر از معمول می‌جوشد، یعنی با معنایی از عشق به معرفت و دانایی. عبدالرضایی در داستان‌هایش رویکردی شدیدن سیاسی دارد و مانند استاد خیمه‌شب‌بازی، نخِ شخصیتی داستان‌ها را بالا و پائین می‌کشد و فقط این قهرمانان داستان‌هایش هستند که نقش سیاسی را با پیچیدگی خاصی به اجرا درمی‌آورند. با اینکه روح سرکش و مبارز نویسنده این کتاب چه از سوی بستر پرورشی و چه تربیت اجتماعی ظالمانه محکوم شده ولی در فرایندی از عدم حقانیت، با همه خشونت‌باوری عمیقی که در سطر سطر برخی از داستان‌ها با آن برخورد می‌کنیم هرگز انگیزه‌ای به آموزه خشونت ندارد و انسان‌شناسانه و اخلاق مدار به جهان هستی، همه موجودات و اشیا و طبیعت می‌نگرد و می‌داند که جاودانگی در تغییرپذیری رو به ذات و اصل خویشتن است. عبدالرضایی شکلی از کلیت خویش را به نمایش گذاشته که ناچاریم باور کنیم پروسه دگرگونی را می‌شناسد و این طبیعی‌ترین "شکل" از ذهن انسانی مستقل از زمان و مکان است. یعنی آنچه را که از او می‌خوانیم فاقد یک واقعیت عینی و تنها بازتاب تصویری از ایده تکامل یافته است، یا بهتر بگویم این کتاب داستان یک تجربه و یک زندگی‌ست که در هر خوانشی یک بار دیگر تجربه می‌شود. گاهی قهرمانان داستان انسان‌های عادی، ساده‌بین و راحت‌طلبی می‌شوند که فاقد توانایی کشف حقیقتند و گاهی یک فاکتور تضمین در برابر بی کفایتی‌ها، کژروی‌ها، مظلومیت و فساد. در واقع فضای داستان‌ها آرمان‌شهر مستقلی‌ست با نظم اجتماعی آرمانی ویژه بر پایه‌های اصلی انسان و آزادی، بحران و ایده‌آل!

در بخشی از کتاب می‌خوانیم "آدم‌هایی هستند که بهترین چیزها را پیش رو دارند اما به آن پشت کرده بدترین‌ها را دست‌چین می‌کنند، من یکی از آن‌هایم! آن‌هایی که تمام پل‌های پشت سرشان را خراب کرده‌اند، هرگز برنمی‌گردند، فقط پیش می‌روند"

بی تردید روش اندیشیدن نویسنده در این کتاب از سوی پاره‌ای از خوانندگان به نیهیلیستی بودن متهم خواهد شد، با این حال با نگرشی عمیق و تحلیلی ژرف‌بینانه درمی‌یابیم که انکار ریشه‌ای ارزش‌ها و معناها جایی در اندیشه مولف ندارد و او دست‌بسته و بی کنش، نمی‌پذیرد که ناامیدانه مقوله‌های سنتی و ارزش‌های باقیمانده را تسلیم نابودی سازد. نمادها و نمودهای وجودی، سیاسی، هستی‌شناختی، معرفت‌شناختی و اخلاقی شخصیت‌ها در لباس قهرمان داستان‌ها گرایش و میلی به احساس ناامیدی، نابودی و نیستی ندارد و با جرات می‌توان ادعا کرد که خطر ویروس پوچ‌گرایی، از طریق چنین کتابی فرهنگ و جامعه را تهدید نمی‌کند. اشاره‌ام به بخشی از پایان کتاب است که آمده "متاسفانه برای تولد، همه جشن می‌گیرند، برای ازدواج این قراردادِ خیانت حتی جشنی بزرگ‌تر، با این‌همه برای مرگ که رهایی‌ست، بالون هوا نمی‌کنند، حتی نمی‌رقصند، بلکه هرچه آه و اشک و انرژی منفی‌ست سرِ قبر بیچاره‌ای می‌ریزند که تازه خلاص شده".

عبدالرضایی با ابزار متافیزیکی نوع اندیشه خود، دریچه‌های تازه‌ای گشوده. توانایی او در تایید زندگی و سخره کردن بی بنیانی، بی حقیقتی و کج‌روی شگفت است و بر سرشتی استوار بنیاد شده است.

دیگر مشخصه داستان‌های بدکاری این است که نویسنده با اینکه عواملی را که برای او خطرساز خواهد بود می‌شناسد تا دوردست مرزهای بیان و نوشتن می‌پرد و در کمتر موقعیّتی زبان در کام می‌کشد. او از خودسانسوری ذاتی رهاست و می‌داند که مغز انسان تنها محدود به جنب خودآگاهِ او نیست و با خودآگاهی در ارتباط با جنبه‌های شخصیتی فکر می‌کند و می‌نویسد و شاید بشود گفت که با مهارت کار مغز خود را برنامه‌ریزی کرده و پرورانده و سیستماتیک بی نیاز از قسمت implicit memory مغز خود است. از این روست که حاصل اندیشه و نوشته‌اش فاقد تفکر تحلیلی نیست، این نوشته را با جمله‌ای زیبا از کتاب تمام می‌کنم "بار اولی که گریه کردم، مادرم مرا کشت".

من برای مردن عبدالرضایی در کودکی گریه نکردم ولی این کتاب را با اندوه سنگینی که با هر واژه بر دوش خواننده می‌گذارد گریه کردم.

اتوبوس عابر را سوار می‌کند، شعر شاعر را

بررسی مجموعه شعر "پاریس در رنو"

ناصر پیرزاد

با تلنگر نیما، نوزاد پیر و پاتالِ شعر و فرهنگِ ایران قرار شد به راهی کشیده شود که به رشد و عظمت اقیانوس برسد. فرهنگ ۱۸۰ درجه بچرخد و ذهنیتِ من جای خودش را به جمع بدهد. زبانِ دست بسته‌ی درباری به دیوارِ کوچه پس‌کوچه‌های مردم دست بکشد، فاخر به عابر بدل شود، من به ما، اما گویی فقط قرار بود...

شاملو، دستِ این نوزاد چندساله را می‌گیرد و با خود به کاخ سلطان محمود و مسعود و پیش دبیر دیوان رسائلش می‌برد. اخوان هوای خراسان به سرش می‌زند و نوزاد را کت‌بسته تحویل ملک‌الشعرای دربارِ خراسان می‌دهد و همه‌ی ستاره‌های دنباله‌داری که پوزار می‌کشند این راهِ شیریِ آسفالته را و عقب‌گرد را بر فرار ترجیع داده‌اند و بلندگو به دست در راه‌های مرده‌ی تاریخ رژه می‌روند.

مایی که هرچند وقت یک بار هوای دوران بچگی به سرمان می‌زند و حسرتِ از دست دادنش می‌خوریم، دلیل نمی‌شود حالا روی زمین خدا خط بکشیم و لِی لِی بازی کنیم که!

من که هرازگاهی هوس خواندن شعرهای بهرام گور و الف و میم و کی و کی به سرم می‌زند، دلیل نمی‌شود حالا خودم هم بیایم و مثل آن‌ها شعر صادر کنم که!

شعر که مثل شاعر نیست

همیشه آغوشی (زبانی) تازه می‌خواهد

زبان زنده زبانی‌ست که با آن از راننده می‌خواهی تو را همین بغل مغل‌ها پیاده کند. زبان زنده یعنی زبان ساعت ۳ امشب.

در آب جوی پر آت و آشغال شهر تنها یک بار می‌شود دست و رو شست، با زبان زنده تنها یک بار می‌شود شعر گفت، والسلام! باقیِ قضایا شوخی‌ست.

زبان و زمان دوقلوهای به هم چسبیده‌اند. عابر با زبانِ روز حرف می‌زند شاعر با همان زبان می‌نویسد گرچه زبانِ شاعر انحراف از نرمِ زبان عابر است.

عابر می‌گوید: آنکه از دست رفت، تنها چشمی را که پشت سر هم گریه می‌کرد، می‌دید. شاعر می‌نویسد:

آنکه از دست بیرون رفت

تنها   چشمی را که روی گریه می‌گریست   می‌دید

زبان

مهم‌ترین ویژگی پاریس در رنو رفتار ویژه‌ای‌ست که با نحو زبان شده است. این ویژه‌گی و مشخصه‌هایی که در ادامه گفته خواهد شد باعث شده که قابلیت نفوذپذیریِ شعرهای این کتاب در خوانش‌های اول کاهش یابد و تنها در قرائت‌های بعدی‌ست که درهای جهانِ تازه‌ای به روی خواننده گشوده خواهد شد.

الف) آوردن مفعول، متمم، اضافه و نهاد به صورتِ جمله‌های مستقل:

مفعول جمله‌ای:

دودستی دوستم بدار را می‌خواست

دیروز من عاشق شده‌ام را گفتم

می‌گریم را می‌بینی؟

بر آن سَرَم که پُرم از آب را کنار ساعت بیارم و سدّی کنم برای بعد از هفت

متمم جمله‌ای:

از تو را می‌خواهم نمی‌گریزم

روی نمی‌دانم بگو چه بگذارم
بعد از آن پرنده مردنی‌ست
پیِ عاشق شده‌ام سوی تو هی خواهم شد

اضافه‌های جمله‌ای:
کاش آن سالِ (آن جوان که در کوچه‌ها درازتر می‌شد)
و آن جوانِ (آن ثانیه در کوچه با من راه نه!)
حتی سلام نه!
کاش کلاهی داشت که برمی‌داشت
گاهی صدای می‌آید   چند شیهه اسب دارد

نهاد جمله‌ای:
صدای دویدنِ گله اسبانی که بر شیهه‌شان باری سوار نیست
در کفش‌های من راه می‌رود
(که سطر اول، نهاد است برای فعل "راه می‌رود")

ب) حذف فعل به قرینه‌ی معنوی:
در کفش‌هایی که پای پله (است) آیا راه رفته‌اید؟
از این‌همه شاعر که پشتِ پنجره با چتر (ایستاده‌اند) کسی به هوای بارانیِ تو نیامد
که رفتی و از مباشِ تو میهمان (آمدند) بسیار
نه آن چراغ جادو را که روی سبز و زرد (مانده‌ست)

برخوردی نامتعارف یا متفاوت با برخی از عبارات و کنایاتِ فعلی:
در این خانه در این باغ آیا کسی نیست؟ (توی باغ نبودن)
دست از سر رودخانه برنمی‌دارم (دست از سر کسی برنداشتن)

از چشم‌های شماست... (کاری را از چشم کسی دیدن)
آسمان کاش دلی داشت و از من می‌کند (از کسی دل کندن)
آنکه از دست بیرون رفت (از دست رفتن)
دیشب کلاهی بر سرم ریخت (کلاه بر سر کسی رفتن)

ت) استفاده از نحو قدیم:
چرا به خوابِ زنی رفتم که صف‌های گرسنگی را رفت (حرفِ "را" در معنی از یا به)
دیوار را بگو! (حرف را در معنی به)
گفتی برای شعرم نمی‌ماند (مصدر مرخم به جای اسم)

۲) موسیقی:
دیگر از ویژگی‌های چشمگیر این دفتر، موسیقی شعرهای آن است، نوعی از موسیقی که بیشتر زیرِ پوستی‌ست. به اعتقاد من بهترین نوع موسیقی در شعر حاصل این‌همانی بین درون و بیرون آن است. در واقع وضع کلمه در سطر با توجه به موسیقی نهفته در آن، مانند بازیگری‌ست که می‌تواند بدون بیان کلمه‌ای حتی، حس درونی خودش را به توجه به حرکات و حالات بدن منتقل کند.

تنها دستی همیشه از پنجره‌های این بوئینگِ لعنتی بیرون می‌رود
ابرهای این سرزمین را می‌گیرد
و در شومینه می‌ریزد

دوازده مورد استفاده از مصوتِ دندانی "ی" (ای) سبب شده که احساس خشم و نفرت که به هنگام دست دادن این حالت، معمولن دندان‌ها به هم فشرده می‌شود، خود به خود به خواننده انتقال یابد.

کاش آن سالِ (آن جوان که در کوچه‌ها درازتر می‌شد)
و آن جوانِ (آن ثانیه در کوچه با من راه نه!)

حتی سلام نه!
کاش کلاهی داشت که برمی‌داشت

نوزده مورد به کارگیری از مصوتِ "آ" برای القای حس حسرت و غمِ از دست‌دادگی و دست نایافتگی.

قرارِ ما که هرگز فرار نبود
فراتر از صدایم که تو کردی   فرار بود که نکردم

فرار کلمات را می‌بینید؟ یازده صامت "ر"، شش مصوت "آ" با فراز و فرودی به جا باعثِ این فرار شدند

تا ادامه‌ی کش‌دارِ هرچه بندِ رخت، این دستِ لعنتی!
هفت بار تکرار صامت "ر"، پنج بار مصوت "آ" و همچنین آوردن نهاد در آخر جمله برای نمایش دراز شدن این دست لعنتی!
همچنین استفاده‌ی به جا از تکرار رکن "فاعلاتُ" در شعر فیلمنامه که بیانگر حرکت ماشینی و مکانیکی عصر جدید است و عمل شماره دادنِ فرشته‌ها:

در پیاده‌رو فرشته‌ها شماره می‌دهند
پشتِ باجه کودکانِ شیرخواره صف کشیده‌اند
کوچه از تمامِ شب گذشته است
یک نفر به سوی مرگ می‌رود
پای تیرِ برق   زندگی عصا به دست ایستاده است

موومانِ دوم از سمفونیِ ۹ بتهوون، با ریتم آهسته آغاز می‌شود و با تکرارِ چندباره‌ی این ریتم، آرام آرام اوج می‌گیرد و در نهایت به فریادی از سازها بدل می‌شود.
در یکی از بندهای پایانیِ شعرِ بندرعباس، همین ریتم به کار گرفته می‌شود:

گم شو!   روزی زنی که زایمانی مشکوک داشت

گم شو!   گاهی تمامِ دروازه‌های جنوب

گم شو!   این را تمامِ فاحشه‌ها می‌گویند اما نمی‌روم

شراب خورده‌ام که ایران بمانم...

شروع سطر اول، بعد از "گم شو"، با هجاهای اُفتان و در سطرهای دوم و سوم با هجاهای خیزان و طولانی‌تر بودنِ سطر سوم از سطرهای قبل، همچنین سه بار تکرار مصوت "آ" در سطرِ اول: آ، آ، آ

چهار بار در سطرِ دوم: آ، آ، آ، آ

پنج بار در سطر سوم: آ، آ، آ، آ، آ

این آغاز آرام و پایانِ عصیانی را ایجاد می‌کند.

گذشته از موارد بالا، استفاده به جایی نیز از قافیه‌های آغازین و میانی و پایانی و به اصطلاح قدما "رد العجز الی الصدر" و بالعکس شده است که علاوه بر زنگِ مطلب و تاکیدِ مفهومِ هر بند، نقشِ مهمی در خوش‌آهنگی شعر دارند:

زود باش!   امید   شاید اشاره‌ی مردی‌ست   پای آخرین تیرِ برقی که هست

آخر کدام دست چشم‌ها مرا خواهد بست   دری که آن داماد را به خانه‌ی شما پرداخت...

و همسرم پنجره‌ای که درهایش غروب داشت

داشت پیاز پاره می‌کرد

و روی گریه می‌گریست   ایست!

بچه‌ها بیست را به املای کسی می‌دهم

که زندگی را درست و دروغ بنویسد...

از کوچه‌های رشت شرمنده می‌گذشت...

۳) استعاره‌ی مَکینه

که می‌توان آن را نوعی تشبیه پنهان دانست که با استفاده از اِسناد مجازی صورت می‌گیرد و یکی از آرایه‌های تصویرساز و پر کاربرد این دفتر است که تمامن از نگاه نو و امروزین شاعر خبر می‌دهد:

همیشه در همه جایی که بخواهی پاک‌کن پارک نمی‌شود (تشبیه پاک‌کن به اتومبیل)

آنکه در چهره‌ی تو شخم زد (تشبیه چهره به زمین)

و آفتاب در بی‌تابی گردانک چرخانده می‌شود (تشبیه آفتاب به چرخ فلک)

سلامی در فقل بچرخانم (تشبیه سلام به قفل)

و در ادامه بی‌جان‌انگاری با استفاده از اسنادِ مجازیِ فعل "ریخت":

پسرم از سرسره کم کم می‌ریزد

از پله‌ها بریزید پایین

که همسرم از تاقچه بر چارراه ریخت

و همچنین عینیت بخشیدن به مفاهیمِ ذهنی (اسمِ معنی) با استفاده از اسناد مجازی فعل "ریخت":

پاییز با اشاره بر دهکده می‌ریخت

و در سکوتی که روی آب ریخت

۴) ضرب المثل

گاهی عبدالرضایی با ترکیبِ فرم کاریکلماتورو قصارگویه سطرهایی می‌نویسد که به دلیل پتانسیلِ بالای مفهومی و خوش‌نقشی صوری، می‌توانند به عنوانِ ضرب‌المثل وارد کوچه و بازار شوند:

همیشه آنکه لیز می‌خورد تا تهِ دره می‌رود

همیشه آنکه می‌جوید به آسانی گم می‌کند

گاهی آنکه نمی‌بیند، همان را که نمی‌بیند، می‌بیند

همیشه آنکه بی اجازه می‌خواهد بی اجازه از دست می‌دهد

۵) تخلص

تخلص که در آغاز، تنها آوردن نام شعریِ شاعر در انتهای سروده‌اش بود و در واقع به بزرگداشتِ شاعر از خودش بدل می‌شد از شعر نوی فارسی کاملن رخت بربسته بود اما عبدالرضایی با احیای این سنّت و تعویض نقشِ تخلص، آن را که در حاشیه بود، با استفاده از تکتیکِ فاصله‌گذاری، دوباره به صحنه دعوت کرده‌ست:

همیشه آنکه شعری می‌نویسد
شعرهای دیگری را پاک می‌کند
شاعران هیچ چیز ننویسید   دست‌ها بالا
فردا اگر جایی بمیرم
یا روی میدانی بمانم مثلِ فردوسی
شاید که دستِ کم یکی از دست‌ها را روی سنگِ قبر بگذارم...

کارکردِ فاصله‌گذاری و غلط‌خوانیِ تخلص را نیز می‌توانید در شعر معروف و جنجالیِ "دایره" یا دو شعر "سپیدخوانی" و "املا" در همین دفتر ببینید. در پایان گفته باشم که این نوشته کوششی‌ست برای آشناییِ مخاطبانی که با توجه به اصول شعر قدیم و در نهایت شعر شاملو به خوانشِ شعرِ پیشروی امروز می‌پردازند و در پاره‌ای موارد حتی قادر به قرائتِ این آثار نیستند و چون همیشه در پیِ زبانی مألوف و تعریف شده هستند به درکِ معانی و فضاهای تازه نمی‌رسند، غافل از آنکه توجه به زبانِ مشترک در خوانشِ شعر پیشرو یعنی فراموش کردنِ استقلال در خلاقیتِ شعری. بیشتر به این دلیل بود که سعی کرده‌ام با کمک گرفتن از اطلاعات و داده‌های خواننده‌ی کلاسیک، برخوردی دیگرگونه با مجموعه شعر "پاریس در رنو" داشته باشم و معتقدم این کتاب کارِ خلاقه‌ای‌ست که در دو بستر سنّت و مدرنیته شکل گرفته و ماهیتی پست‌مدرنیستی پیدا کرده‌ست. درباره "پاریس در رنو"، تاکنون نقد و نوشته‌های فراوانی در مطبوعات منتشر شده است اما اغلبِ آن مطالب با توجه به تئوری‌های ادبی جدید قلمی شده بود در حالی که اشعار این مجموعه نشان می‌دهد که شاعر بر شعر کلاسیک احاطه‌ی کامل داشته و با توجهی ویژه به شعر کلاسیک، دست به کاری خلاق و تازه زده است.

خودلقاحی کلمات در وضعیت "عاشق ماشق"

بررسی مجموعه شعر "عاشق ماشق"

آیدین ضیایی

مبنای شعر عبدالرضایی هفتاد است، ولی این هفتاد به انقیاد مولفه‌سازی و تحت سلطه درآمدن تن نمی‌دهد بنابراین او در هفتاد ایستا نمی‌ماند، از این روست که شعر عبدالرضایی به اینرسی و لختی نگرویده است.
عبدالرضایی، خلاف‌آمد این قانون بکت یا کافکاست: "در پس حرکت یک عدم تحرک وجود دارد، در پس ایستادن، نشستن است و بعدِ نشستن، دراز کشیدن... که در پس این دراز کشیدن، انسان سرانجام از هم می‌پاشد!
شعرهای عاشق ماشق، با هفتاد شروع می‌شود، با پساهفتاد ادامه می‌یابد و حتی به انطباق و وفاق با جریان‌های معاصر هم روی خوش نشان داده آن را نیز در خود هضم کرده بدل به یکی از زیرشاخه‌های خود می‌کند.
انقیاد، پاشنه‌ی آشیل است که با عبدالرضایی بیگانه شده و از این روست که او هیچ انقیاد تصویری، زبانی، بیانی، آرمان‌گرایانه و آرمان‌خواهانه را که اقتصادی جز به تحت انقیاد در آوردن و سامان دادن به بهانه‌ی مولفه‌سازی و کلاسی کردن (در قالب شعر هفتاد یا حتی پساهفتاد) داشته باشد برنمی‌تابد، بنابراین نمی‌توان مولفه‌های قطعی و ایقانی برای شعرش در نظر گرفت که عدول از آن‌ها به منزله‌ی خروج از جریان و نفی خودش تلقی شود. این‌جاست که می‌توان با دینامیک بودن شعر عبدالرضایی همدل بود. بازتولید مفاهیم به بازتولید مدام و پویایی ادبی می‌انجامد و باج ندادن به قیود، این جنبش را تسریع می‌بخشد. رکود، مفهومی غریب برای عبدالرضایی بودن است.
عاشق ماشق، موافق جریان شعری است که مدام در حال واسازی است و مدام دارد بین مفاهیم غیر شاعرانه و شاعرانه نقب می‌زند، دفتر اول از یکه بودن و تکین ماندن مفاهیم و ادراکات عدول می‌کند و تن به ایستا

ماندن ـ به‌رغم ایستا بودن ظاهری ـ نمی‌دهد. معنا دارد تکثر پیدا می‌کند و کلمات برسازنده‌ی آن چشم مرکبی هستند که مخاطب در حین ساختن دوباره‌ی ناخودآگاه خود، از دعوت دوباره‌ی ناخودآگاهش هم بی نصیب نمی‌ماند. این بدان معناست که ناخودآگاه مخاطب به‌رغم برخورداری از داشته‌های تثبیت شده و قراردادهای معمول، با "عاشق ماشق"، به بازآفرینی و سرهم‌بندی ناخودآگاهی جدید دست می‌زند که این ناخودآگاه، موتور محرکه‌ای چون "عاشق ماشق" را از آن خود کرده با توسل به آن پیش می‌رود.

عبدالرضایی، استعارات و تشبیهات مرسوم را به نفع ساخت ناخودآگاه مخاطب نفی می‌کند. مفاهیم شعری جدید، در اشعار عبدالرضایی، به تأخیر در ادراک می‌انجامد و ادراکات و مشابه‌سازی‌های شعر و مخاطب، خلق الساعه پیش نمی‌روند، البته این همان تاخیر معنایی مصطلح به تنهایی نیست، بلکه برساخت جدیدی از معناست که این بار نه با تاخیر در پردازش در ذهن مخاطب بلکه به سرهم‌بندی و بازتولید تازه‌ای از معنا می‌انجامد. نمی‌خواهم اشعار این مجموعه را در قالب مؤلفه‌های مرسوم منبعث از دهه‌بندی و جریان‌سازی شعر معاصر، مورد واکاوی قرار دهم، هرچند که به فراخور، گاهی اشاراتی خواهم داشت. اما نظر این یادداشت بررسی روند تطور شعر عبدالرضایی‌ست، او خود اقرار می‌کند که این شعرها حاصل گذشته و اکنونش است، اما فارغ از اینکه تاریخ تک شعرهای مجموعه تداعی‌گر بازگشت به گذشته‌ی شاعر باشد، همنشینی و مجالست-شان در مجموعه‌ی اخیر، بر آنم می‌دارد که روند شعر شاعر را در حال گذر و گذار تلقی کنم و از این منظرگاه به دنبال کشف ابداعات و آزمودن‌های شاعر بروم.

دفترهای عاشق ماشق، به گمانم صرفن تمایزگذاری اشعار مجموعه نیست، بلکه با تفکیک ظاهری‌اش، به دنبال صورت‌بندی جریان و پروسه‌ی شعری شاعر در روند شاعری شخصی و واقع شدنش در مسیر جریان ادبیات دورانش است. عبدالرضایی، آلترناتیو منفرد شعر معاصر است، ولی در ساخت معاصرت شعر فارسی انفرادی نیست، وی شاعری‌ست که پیشنهادهای تازه بسیاری کرده ولی از پیشنهادها و امتزاج آن‌ها غفلت نکرده است. از این رو او دارد تلفیق می شود، تولید می‌کند و در جریان بازتولید معاصرت شعر، مشارکت و دخالت دارد. دفتر اول عاشق ماشق، مربوط به جنگ می‌شود. جنگ و مفاهیمی که از آن برمی‌خیزد، واجد داشته‌هایی از قبل معلوم هستند، عواملی که از جنگ برون می‌ریزند و در جنگ ادغام می‌شوند، عبدالرضایی این مفهوم مکرر را توسعه و بسط نمی‌دهد، اتفاقن در پی تقلیل شعارگونه هم نیست بلکه دارد قابلیت عوامل جنگ را که مستعد ورود به "عاشق ماشق" بوده‌اند کشف می‌کند.

"زمین سنگری‌ست
که ما همه در آن پناه گرفته‌ایم
با بمب اتمی دیگر نمی‌شود
شوخی انگشتی کرد"
(جنگ جهانی آخر)

کار عبدالرضایی شل کردن پیوندهای این‌همانی‌ست. اینکه در حین پیشروی در شعری که انضمامیت مخاطب را هم همراه دارد، به راحتی به سرکوب این همراهی با پیش‌فرض بداهت، اقدام می‌کند. او استعداد و قابلیت شعر بودن زبان معیار را جهت انتخاب و خروج و برجسته کردن به نفع شعر نمایان می‌کند.

"چادرت
این شب بلند
و چهره‌ات
چون ماه
در دل شب
پس روز تو کی می‌رسد دختر؟!"
(انتظار)

در "ارتش سرخ"، ما به فرامتن تاریخی از خودمان پرت می‌شویم که شاعر از دعوت این فرامتن تاریخی برای بهره‌کشی استعاری عاشقانه‌اش واهمه‌ای ندارد، تاریخ شکست خورده در برابر معشوق جدید هم ملغی نمی‌شود و به بازتولید مکرر دست می‌برد. در "کوپه"، عبدالرضایی، فرامتن مایاکوفسکی را با واسازی، کاربستی دیگر بخشیده و برداشت سانتی‌مانتال افراطی از آن را به واقع‌گرایی محتمل، تقلیل می‌دهد و این همان گذر از آرمان‌خواهی گزاره‌ای هفتاد است و به نوعی این برساخت مرسوم را با سرخوردگی مواجه می‌کند، همان روش و رفتاری که می‌توان از عبدالرضایی سراغ گرفت.

"گریه نکن
من آخرین سرباز نیستم مادر
در کوپه‌ی آخر
پسرت
بین اجساد خوابیده"

در شعر "دیگر کسی مولف حقیقت نیست" عبدالرضایی در حال ابداع است، ابداع او از نبودن‌ها به سمت شوندها نیست بلکه او دارد زبان و تصویر را از کارکرد مرسوم خالی کرده استعداد شعری‌شان را برملا می‌کند، عبدالرضایی دارد به طرز فجیعی کلمات و تصاویر را باردار می‌کند تا عمق فاجعه از دریچه‌ی نگاهش به منصه‌ی ظهور برسد. قانون لقاح عبدالرضایی، عدول از شکل مالوف باردار کردن است، عبدالرضایی با تحریک کلمات، اعتماد به نفس کلمات را بالا می‌برد تا خودشان بتوانند در راستای خودلقاحی‌شان پیش بروند و محمول بار اضافه با خودشان باشند. او صرفن کلمات را با این بعد ناهمسان و ناهمگون‌شان آشنا می‌کند تا به همسان شدن‌شان در شعر تن بدهند و خودشان را به واسطه‌ی "عاشق ماشق" باز بیابند.
کتاب عاشق ماشق، در شعر "عاشق ماشق" به اوج می‌رسد. دفتر دوم با "عاشق ماشق" و "انگور غش نکرده به مینا نمی‌رسد" دارد به تمامی و تمام قد عبدالرضایی را در هفتاد تمثیل می‌کند. تمامی مولفه‌های هفتاد به انضمام عبدالرضایی بودن در دو شعر این دفتر به وفاق و بازنمود رسیده‌اند. می‌توان با دفتر دوم و مشخصن با این دو شعر، با نوسان شعر عبدالرضایی در این مجموعه ـ بین جریان‌های دوران‌های مختلف ـ همدل بود و پروسه و روندی را تصور کرد که با منفک کردن سه دفتر این مجموعه از هم، عبدالرضایی و شعرش را در سیر تطور و روند حرکت قرار داده‌اند.

چرند است
اسم شبی که می‌لبی در خوابم
سرِ صبحی از من هفت‌تر نیست
چرا برای چه می‌غروبی آفتابم؟
(عاشق ماشق)

کارناوال شعری و خروج و رفع مرکزیت و زدایش از این مرکزیت مولف که مد نظر شاعر است، در دفتر دوم و مشخصن در دو شعر مذکور به اجرا گذاشته شده، موتیف‌های آزاد و دال‌های ایقانی که به شناور بودن تن داده‌اند، فضا را برای خواننده مشارکت‌پذیر می‌کنند، جوری که مخاطب استعداد این موتیف‌ها را با عبدالرضایی کشف می‌کند و حتی پی می‌برد به اینکه چقدر از قابلیت بازخوانی و بازتولید این موتیف‌ها که همیشه خودشان را دیکتاتورمآبانه به تک‌معنایی و یکه بودن متصل کرده بودند، می‌شود بهره برد و کشف کرد.

بی... وقتی که با... در بسترم باشی
این روزهاترم
از کله‌ی سحر چهارترم
سرِ ساعت صبحانه یازده می‌خورم
که وقتی صبح‌ها نمی‌خورم
زنی این‌جا
زنی آن‌جا
زنی در هر دو هرجایی
چنان لختی کند
مثل یک حمام
که عاشق ماشق نشوم یک وقتی
...
یا
مگر موسی
از صحرای پر از یک شتر بیشتر داشت
که یک تورات   از همه بیشتر بود؟
پیش از هنوز و پس از دیروز
امروز مرد
(عاشق ماشق)

نمی‌توان از چندژانری بودن در دفتر دوم غفلت کرد، تلفیقی از صداها و ژانرهای مختلف که عبدالرضایی همیشه در شعرهایش به کار برده و آزموده است. این‌چنین است فرم و زبان.

بی‌خود از پهلوی لاغر نردبان بالا نمی‌رود
همان‌طوری که حالا
در باتلاق مترو می‌روم فرو
از پله‌ی خانه‌اش دارد
زنی می‌رود بالا
که نمی‌داند
صبر را کمین ببر نیافرید در قله
حبس نفس سینه آفرید...
(انگور غش نکرده به مینا نمی‌رسد)

کلمات شعر عبدالرضایی زنده‌اند چون زندگی و تجربه نقش اول را در آن ایفا می‌کند، او مثل دیگر همگنانش که تنها در زبان خطر می‌کنند و زندگی معمولی دارند در زندگی‌اش نیز دست برده مدام آن را عوض می‌کند تا در این راستا گفتمان‌ها و دیدگاه‌های زیستی و تجربی تازه‌ای را کشف و به متنش وارد کند، بیشتر به این دلیل است که ذهن‌های معمولی زندگی متنی او را برنمی‌تابند و بر اساس منش و ساختارهای زیستی مألوف قضاوتش می‌کنند، در حالی که عبدالرضایی از اواخر دهه هفتاد با انتشار کتاب جامعه و طرح استتیک شر، تکلیف خودش را با همه روشن کرده از صف ادبیات پند و اندرزی و نیک‌اندیش بیرون پرید و ابلیس را به عنوان شاعری آوانگارد به خدا که شاعری معاصر است ترجیح داد. او در گفتگو با پرهام شهرجردی که اوایل دهه هشتاد منتشر شد به تشریح استتیک شر پرداخته اعلام کرده بود که در کتاب‌های بعدی به نمایش و اکران شیطان و استتیک شر خواهد پرداخت و سپس طی دهه هشتاد با انتشار کتاب‌هایی چون هرمافرودیت، کادویی در کاندوم و رکیک‌تر از ادبیات و... که در سه حیطه رمان و شعر و نظریه نوشته شده‌اند سعی کرد به زبان خیراندیش فارسی فضای تازه‌ای را علاوه کند که تا آن زمان پرداختن به آن، یک جور خودکشی فرهنگی

محسوب می‌شد. با یادآوری برخی از نظریات عبدالرضایی در نیمه اول دهه هشتاد می‌خواهم بر قدرت او در خطر کردن و ریسک‌پذیری چه در متن و چه در زندگی تاکید کنم و به بررسی دفتر آخر عاشق ماشق بپردازم. در دفتر سوم، عبدالرضایی تضاد میان واقعیت و جلوه را تا حدود زیادی ملغی می‌کند؛ او پارادایم بلاغی را جایگزین الگوی صرف هنری کرده تا از این رهگذر، استعارات ادبی جای‌شان را به الگوهایی بلاغی بدهند که شاعر دارد معادله‌ی شعر ـ استعاره را با شعر ـ بلاغت تاخت می‌زند تا مرزی عریض بگذارد بین شعر سهل‌الممتنع و شعرهای سهل و کوتاهی که دریافت مفهومی را خلق‌الساعه می‌کند.

تو رفته‌ای
ولی آدم برفی‌ت
توی قلب حیات جا مانده
خواهی نخواهی آب خواهی شد
(دفتر سوم ۱۴)

اتفاقن عبدالرضایی در این شعرهای سهل و ممتنع دارد خودش را برملا می‌کند. او خود را هرگز پشت کشف و ایجاز ظاهری مخفی نکرده و تمارض به ساده‌نویسی مرسوم نمی‌کند بلکه ساده‌نویسی او هم دارد مرزهای برداشت مألوف را در هم ریخته جابجا می‌کند. رادیکال بودن او در بیان این سادگی، این‌همانی شعرهای ساده‌ی دفتر سوم را با شعرهای ساده‌ی آزموده شده‌ی دهه اخیر منکر می‌شود؛ به قول نیچه: همانند، همانند را به خاطر می‌آورد و خود را با آن قیاس می‌کند. ولی عبدالرضایی حتی در شعرهای کوتاه دفتر سوم، به‌رغم مشابهت ظاهری در مبنای سادگی و کوتاهی، تن به مشابهت و همانندی نمی‌دهد و وجه تکین و مفارق خودش را حفظ می‌کند. می‌توانم به صرافت بیفتم که شاعر "عاشق ماشق" نمی‌توانسته دفتر آخر را از روی تفنن و بدون لحاظ کردن نظر و اندیشه شاعر، در مجالست با دو دفتر قبلی که به لحاظ زبانی و مفاهیم و فرم، هم شاعر را تمثیل می‌کنند و هم شعر هفتاد را گسترش می‌دهند قرار گرفته باشد.

آن‌ها وتو کردند
این‌ها تتو

زندان نمایشگاه نقاشی‌ست

و زندانی‌ها

تابلو

(دفتر سوم ۱۶)

شعرهای عاشق ماشق، نمی‌توانند به نام خاصی سند بخورند جز در وضعیت عبدالرضایی بودن، حتی زمانی که عبدالرضایی به دنبال اتصالاتی قوی بین یک جریان ادبی‌ست یا به همان مقدار وقتی که در حال شل کردن چفت و بست‌ها به نفی و انکار اقدام می‌کند کژ و مژ شدنی را می‌ماند که به مثابه حرکت سینوسی، حول محور عبدالرضایی بسامد دارد و از عبدالرضایی بودن عدول و سقوط نمی‌کند و این همان اتساع شعر عبدالرضایی با مولفه‌های تولید و بازتولیدشونده‌اش است.

علیه هیبت قراضه افلاطون

بررسی مجموعه شعر "مادرد"

نوید حمزوی

هیبت قراضه افلاطون هنوز بر تنه‌ی ادبیات سنگینی می‌کند، هم او که تابلوی "ورودِ شاعران ممنوع" را بر سر درِ آرمان‌شهرش در "جمهوری" آویزان و نویسنده را شورشی خطاب کرد. پس از او خلفش ارسطو، ادبیات را از سیاست سوا کرده و آن را به قالب تکنیک و فرم اندازد تا بعدها به دستِ فرمالیست‌ها و ساختارگرایان فضای ادبیات تنگ‌تر و تبدیل به ابژه‌ای علمی شود.

هرچند به گفته‌ی باختینِ روس، فروکاهشِ ادبیات به ابژه‌ای علمی، امری است محال و نشدنی، نوشتارِ زیر می‌کوشد از رویکردِ صرفن مکانیکی نقد ساختارگرا و تقلیل اثر هنری به ابژه علمی بر حذر بوده و پیش از آنکه نقدی بر "مادرد" باشد به گفت‌وگو با آن بنشیند.

سازه زمان در متنِ روایی "مادرد"

برای پرهیز از جدال بر سرِ واژه‌ها، تعریف‌های زیر میان قصه، روایت، روایتگری را که همگانی‌تر است می‌پذیریم:

قصه: چکیده رخدادهای روایت شده.

روایت: گفتمانی (نوشتاری یا گفتاری) که قصه را روایت می‌کند.

روایتگری: شیوه بیانِ آن گفتمان ـ متن روایی.

از آن‌جایی که کلان‌روایت شامل یا ساخته شده از خرده‌روایات است، زمان روایی را می‌توان در دو سطح کلان‌روایت و خرده‌روایت، مورد بررسی و مقایسه قرار داد.

ژرار ژنت در "گفتمانِ روایت" زمانِ روایت و زمان قصه را از هم تفکیک کرده او ز سه گونه رابطه زمانی میانِ این دو سخن به میان می‌آورد: نظم (order)، دیرش (duration)، بسامد (frequency) و هم‌زمان از اختلالِ زمانی میانِ زمانِ قصه و زمانِ روایت به زمان‌پریشی (anachrony) نیز یاد می‌کند.

زمان روایی در "مادرد" در سطح کلان‌روایت با زمان روایی آن در سطحِ خرده‌روایت، هم‌خوان نیست. چه، از آن‌جایی که شکست و تعلیق روایت از تکنیک‌های پربسامدی‌ست که آثار عبدالرضایی اغلب از آن بهره می‌برد، زمان در تراز خرده‌روایت اغلب شعرهایِ "مادرد"، از نمودارِ نیوتونی یا گاه‌شمارانه پیروی نمی‌کند.

"در قتلِ عامِ کلماتم سر سطرِ آخر را زدند..." (گذشته‌نگری)

"مرگ است که روی صفحه دارد دراز می‌کشد..." (حالِ استمراری)

"و در دختری که آخرِ این شعر زمین می‌خورد..." (آینده‌نگری)

"آدمی بودم، حماقت کردم و شاعر شدم..." (گذشته‌نگری)

یا

"هوا پس است... " (حال)

"بس است دیگر این همه زخمی که برداشتیم..." (گذشته نگری)

و دیگرها...

بنابراین و به تعبیرِ ژنت زمان در تراز خرده‌روایت، از زمانِ گاه‌شماری بیرون افتاده و در بازی با زمان، زمان پریش است؛ حال آنکه در سطحِ کلانِ روایت، اغلبِ شعرها در فرم دیالوگ و در یک صحنه نمایشی (Scene) در پی رسیدن به نوعی چندصدایی اتفاق می‌افتند. در این حالت، تداوم متن روایی تقریبن صفر است (زمانِ قصه شعری با زمان روایت برابر است). در واقع در سطحِ کلان‌روایت، عبدالرضایی با گزینشِ دیالوگ و اجرای دموکراسی متنی، زمان را "حال" می‌کند.

کاربرد دیالوگ اما از اکنونی کردن زمان و تازه نگه داشتن آن در وجه فرمیکش فراتر رفته، به زیرساختِ شعر نیز سرایت می‌کند.

"... شما خط بزنید

و در دختری که آخرِ این شعر زمین می‌خورد خانه‌ای درست کنید..." (دیالوگ با مخاطب)

"من با سفر تا سر کوچه هم نرفته‌ام" (دیالوگ با خود)

"مادرد = ما+درد / مادر+درد/" (دیالوگ با واژه‌ها)

دیالوگ تلاش دارد تا شعر را به اثری دیالوژیک ـ گفت‌وگومدار ـ دویچمگویانه تبدیل کند. دیالوگی که رتوریک (بلاغت) سنتی ارسطویی و زبان‌بازی را پشتِ سر گذاشته در نگاهِ باختینی‌اش بدل به کنشِ گفت‌وگو می‌شود.

شاید دعوی عبدالرضایی در مورد "سطرسازی" در شعر و تازیدن و شکایتش از اهمیت دادن بیش از حد به سطرهای شعر، بدون توجه به کلیت آن، وجه دیگرِ همین نظریه باشد؛ جا زدن و قالب کردنِ متنی اغواگر و لفافانه (که باختین آن را رتوریک می‌نامد) به جای شعری گفت‌وگومدار به مفهوم گسترده باختینی‌اش.

باختین اثر دیالوژیک را در تقابل با رتوریکِ ارسطو می‌دید، بده‌بستان نویسنده–خواننده و گفت‌وگوی آن دو در متن و فرایِ متن، شورش بر متن و هم‌متن‌ها، این‌جاست که در شعرهای "مادرد" مفهومِ مدّنظر باختین از دیالوگ عبور کرده به بینامتنیتِ جولیا کریستوا نزدیک می‌شود.

"تو هم با تیرِ تازه‌ای که پرتاپ می‌کنی

آتش بیار معرکه‌ای

نگو جایی نداریم

راهی نداریم

ما شاعریم

به صفحه که می‌شود راه پیدا کرد

در انتهای شعری که دارم می‌نویسم

کوچه‌ای برایت کنار گذاشته‌ام

کسی چه می‌داند

شاید هم تهِ این کوچه خانه‌ای ساختیم"

(به مخاطب)

پنجره‌ای از دیالوگ باختینی که در "مادرد" برجسته است مفهومِ hidden polemic (جدلِ پنهانی) است و این همانا گفت‌وگو با گفتمانِ غالبی که سرراست در اثر بیان نشده و شورشی علیه گفتمانِ رسمی و هنجاری که چیره است می‌باشد.

"در قتلِ عامِ کلماتم سرِ سطرِ اخر را زدند" (در برابر گفتمانِ غالب)
"همه آن‌جایند، کسی به این سگِ تنها بها نمی‌دهد" (مخاطبی که با سکوت شعر را بی پاسخ می‌گذارد)
"بیا از اول شروع کنیم
ما که آخر نداشتیم" (قراری با خود و با خواننده، آن هم در انتهای کتاب!)

عبدالرضایی آدم ابوالبشری که با بکر و باکره‌ها سَر و سِر داشته و به اشیا برای اول بار نام عطا فرماید، نیست بلکه او دائم در حال شورش و خیانت به همین اولی‌ها و ماندنی‌هاست.

"جانم را به در برده‌ام
تا به مادرم، پدرم، و دوستانم که آدمند همه یک‌جا خیانت کنم
البته آدم آزار نیستم،
فقط هستم
ما نیز در پاسخ به دعوت او راهی جز شورش نداریم؛
پیدا نمی‌شود دیگر
پیدا نمی‌کند کسی در من
تا تو بیایی"
"تراز روایی"

ترازِ روایت در جایی میانِ روایتگری، راوی و روایت‌شنو شکل می‌گیرد و راوی می‌تواند درونِ روایات حاضر یا غایب باشد. در بیشترین شعرهای "مادرد" نویسنده، خود، نویسنده ـ راوی است، عبدالرضایی‌ست که فرای

شعرها، شاعری می‌کند و هم اوست که درون شعرها راوی و شخصیتِ اثر، سرراستانه خودش را نشان می‌دهد و با ما به گفت‌وگو می‌نشیند.

"هنوز عبدالرضایی تراز وقتی هستم که علی عبدالرضایی بودم..."

در این حالت مخاطب و راوی در یک تراز قرار می‌گیرند و در پیِ آن خواننده نیز موضوع روایت می‌شود، این هم‌ترازی جدا از خیالی بودن یا واقعی بودنِ رخدادی شعری که بازگو می‌شود، خواننده را تا حدِ قهرمان شعر بالا می‌برد و خواننده در جست‌وجوی یکی شدن با متن و جستنِ دردهای مشترک با مادرد شعر را از آنِ خود می‌کند. از همین رو مکانِ شعرهای "مادرد" (این سمت هستی که هستم آن سمتی‌ترم همه ایرانند) در نهایت از تنها مکان بودن جا کن شده شخصیت می‌گیرد.

"سازه مکان"

در حین نویسش هر شعری، مکان‌های روایت را می‌توان به گونه‌ای دلخواه دسته‌بندی کرد (مکان روایت، مکان شعر یا مکان نویسش شعر).

از مکانِ شعری یا داستانی به صحنه‌پردازی یا همان setting یاد می‌کنند، جایی که شعر در بستگی‌اش به تاریخ، فرهنگ و موقعیت جغرافیایی رخ می‌دهد، پس بدیهی است که می‌توان از تاریخ، فرهنگ، جغرافیا و در زمانی ـ مکانی یا هم‌زمانی ـ مکانی آن‌ها به مثابه سازه‌های setting نام برد.

از مکان‌های روایی که بر سازنده setting هستند، در شعرهای "مادرد" بسیار می‌توان یافت که در جاهایی شدیدن شعری و زبانی‌اند.

"خانقاه اندامش
لای اضلاع مرگ
مانده‌ام چگونه این عکس‌ها که از لبِ خنده برداشته شد..."

مکان‌های روایی در ساختِ ستینگ شعری مثل "آلبوم" تا جایی پیش می‌رود که کلمه ایران به مثابه ستینگ تا تراز یک گفتمانِ انتقادی گسترش پیدا می کنند.

"در لیلاترین زنی دارم
یا
به سمت‌های آبی که پشت سر اشک ریختی"

گفتمانِ عبدالرضایی از ایران گفتمان امروز ماست، نه تنها برای شاعری که سرِ سطر آخرش را زدند، که گفتمانِ مهاجرت من و تویی ست که شاعر نیستیم، مهاجرتی که دیگر یادآور مهاجرتِ دورانِ مشروطه به قصدِ دانش‌اندوزی یا مهاجرتِ سلطنت طلبانی که بیرون رانده شدند یا ژاپن‌روهایی که اقتصاد بومرنگ‌شان کرده بود نیست، گفتمانِ نسلی است که خودخواسته می‌رود یا در ندانم کاری بروم نروم درگیر است یا می‌خواهد و نمی‌تواند برود، نسلی که نه می‌تواند ایران زندگی کند و نه آن طرف، نسلی که تا چاه‌ترین حفره‌های درونش برزخ است و درست همین جاست که غرب آن طرفِ دنیا در شعر عبدالرضایی شکل نگرفته و ستینگ نیست، آن طرف دنیا در "مادرد" با ایران است که ریخت می‌گیرد و پاریس و لندن و دیگرها درون ستینگ ایرانند که هستند و خودی می‌نمایانند.

"و گورِ من که مرگ او را گم کرد
هنوز نمی‌داند
چه می‌کند در پرلاشز
یا
اصلن شاشیدم به هرچه لندن"

گفتمانی که انگار دارد خود را در "ناخوداگاهِ جمعی" ما فرو می‌کند. این چالش اخیر، که دیگر به ما اجازه نخواهد داد به داستان و شعرِ لقبِ مهاجرت و اروپانشین و رانده شده بدهیم، نه تنها نسلِ ما که نسلِ پیش از ما و پدران و مادران‌مان را نیز دربر گرفته است.

"اگر روزی سری به ایران بزنیم
تو می‌شوی تازه عروس پدرم
و بعد صبحانه خواهرم

اسپند دود می‌کند دورِ سرم
تا چشم نخورم
از اینکه در لیلاترین زنی دارم
و مادرم در حالِ پز دادن..."

زمانِ نهانِ راندگی

اگر تاریخِ آغاز اوژنی گرانده (رمانی از بالزاک) را سالِ ۱۷۸۹ و زمانِ انتشار آن را ۱۸۳۳ بدانیم، نتیجه می‌گیریم که روایت ۱۷۲ صفحه‌ای بالزاک در ۴۲ سال نوشته شده، یعنی هر ۹۰ روز یک صفحه، برایِ جستجوی "زمان از دست رفته" پروست این رقم به ۵۵ روز برایِ هر صفحه می‌رسد. مجموعه شعر "مادرد" ۹۶ صفحه‌ای‌ست و پس از ۱۱ سال در ایران چاپ ـ پخش شده است، یعنی ۴۴ روز برایِ هر صفحه. گرچه زمان یا سرعتِ نویسش برایِ دو رمانِ بالا با واقعیت هم‌خوان است، برایِ شعر عبدالرضایی اما چنین نیست. در واقع زمان برای آثار ایرانی کش‌دارتر است. چه این زمان خاصِ آثارِ عبدالرضایی نیست و زمان دیرش یا سرعتِ نوشتار در بسیاری آثار دیگر رو به بی نهایت است (¥®t) و با قواعد ریاضی کرانمندپذیر نیست.
به راستی افزودنِ زمانی دیگر به دسته‌بندی زمان‌هایِ روایی و تاثیر نبود و حذفِ آن‌ها را باید به گفت‌وگو نشست. من این زمان را "زمانِ نهانِ راندگی" نام نهاده و در این باره وامدار تعریفِ "گرمای نهان ذوب" به مفهوم فیزیکی‌اش هستم، گرمایی که جسم جامد در نقطه ذوب خود می‌گیرد تا به مایع تبدیل شود. این گرما سبب تغییر دمای ماده نمی‌شود، بلکه باعث صرف تغییرِ حالتِ آن می‌شود. در واقع، تاخیر زمانی در چاپ آثار ادبی اگر نوشدارو پس از مرگ سهراب نباشد، دست کم از تاثیر مناسب و به هنگام اثر خواهد کاست.

"پدردا!   مادردا!   برادردم!
حال ما از درد وخیم‌تر است
نوشتن از ما عقیم‌تر است"
"پایان نامه"

اگر مجموعه شعر "مادرد" را از نگاهِ باختین و در چهارچوبِ یک اثرِ دیالوژیک ـ دویچمگویانه بازنگری کنیم، می‌بینیم که بیشتر شعرهای "مادرد" تلاش می‌کنند تا از زیبایی‌شناسی کالایی (material aesthetic)، به سوی

اثری دیالوژیک فرا روند و به ساختارِ متنی درآیند که با خود، خواننده و هم‌متن‌هایش در جدال و گفت‌وگو باشد، چه یافتنِ این ویژگی‌ها برای نمونه در شعرهای "تهران"، "مادری"، یا "مهرو" که حسی و تا اندازه‌ای نوستالژیک هستند کمیاب و مثلن در نگاه به "غرب" که در معنای گسترده‌اش به گفتمانِ ایران تقلیل یافته، نایاب است، بیشترینِ اثر در فراخواندن و وارد کردنِ خواننده به شورشِ هر لحظه‌ای بر گفتمانِ غالب، رگه‌های پر رنگِ یک اثرِ دیالوژیک را دارند.

هم‌اکنون می‌توان گفت چسباندنِ القابی مانند داستان ـ شعر مهاجرت، داستان ـ شعر تبعید، داستان ـ شعر اینترنتی و... که اتفاقن پیآمدِ بافتارِ کنونی‌اند، بازتابی از تقلیلِ آنان به ادبیاتِ توریستی، اروپانشین و آن‌جایی است که خواسته یا ناخواسته این بیرون نگاه داشتن و گفت‌وگو نکردن، اغلب با حذف آن‌ها همدستی می‌کند. از این رو بر همه ماست که واسازانه با تفسیر مجدد تعریف‌هایی که تا استخوانِ ادبیات را پوک می‌کند، دوباره ادبیاتی بنیان نهیم که در پیکاری دیالوژیک ـ دویچمگویانه هستیِ نوینی پیدا کند، چراکه سکوت در برابر هر اثر نه باعثِ مرگِ یکّه‌ی آن، که پیشاپیش مرگ همه ادبیات در هیبت قراضه افلاطون است.

چیزهایی که نمی‌دانیم

واکاوی مجموعه داستان "بدکاری"

نوید حمزوی

۱ـ در این نوشتار مجموعه داستان بدکاری، نوشته علی عبدالرضایی که در نشر ناکجا منتشر شد، بررسی می‌شود.
۲ـ سنجیدن یک اثر پیکاری است دویچمگوییک (دیالکتیک) میان سنجشگر و اثر. افلاطون در دیالوگ "فاریدوس" از زبانِ "سقراط" می‌گوید:
یک تن می‌تواند چیزهایی از هنر را به هستی آورد، ولی داوری کردن... از آن دیگری است.
۳ـ بدکاری را به مانند خودش، دو بخش کرده‌ام. پاره اول داستان‌های "اندام وحشتناک قانون" و پاره دوم به بازخوانی "انجیل عبدالرضایی" می‌نشینم.
۴ـ چیزهایی که نمی‌دانیم، بیشتر است از چیزهایی که می دانیم، پس تلاش کرده‌ام کوتاه بنویسم.
"۱- در این نوشتار مجموعه داستان بدکاری، نوشته علی عبدالرضایی، که در نشر ناکجا منتشر شد، بررسی می‌شود"

پاره اول: ناخوداگاه اندام وحشتناک قانون

ـ نقد کلی و یکسان‌نگری همه داستان‌ها تا رسیدن به سنجشی ساختارگرایانه و یافتن زیرساختی برای تک تک آنان، خطر فروکاهش یک نوشتار هنری به ابژه علمی را به همراه دارد، پس شایسته است نقد تیزبین، هر

داستان را جداگانه مورد بررسی قرار دهد. برای همین این نوشتار گامی پَس خواهد نهاد و بازخوانی را جایگزین نقد می‌کند.

سه برجستگی پاره اول:

۱ـ رویکرد زبانی ـ ریختی
۲ـ رویکرد روانکاوی (با اشاره به "لاکان")
۳ـ رویکرد فمنیستی (با اشاره به تئوری "چشم‌نگری")

۱ـ اگرچه عبدالرضایی وصله شاعری دارد و هرچه می‌کند نمی‌تواند نامش را از شعر هفتاد جدا کند با این‌همه داستان‌هایش از به کارگیری هنر به مثابه تکنیک شکلوفسکی، سنگ گران فرمالیست‌های روس و همچنین مفاهیمی چون آشنازدایی یا زبان‌محوری دوری دارد و زبان داستان‌ها از "گفتمان چیره" دهه هفتاد فاصله گرفته است و به زبانی نزدیک می‌شود که قادر باشد خواننده ایرانی را با داستان پارسی آشتی دهد. زبان موجب روان‌خوانی متن و سُر خوردن خواننده روی جملات است، نام داستان‌ها، استفاده از زبان محاوره‌ای و عدم پیچیدگی طرحِ اولیه داستان‌ها فضای ورود خواننده به متن و گذار از زبان را آسان می‌کند.
فرم مینی‌مال داستان‌ها و گذر از زبان، توانشی خوب برای ایجاد سوال، تاویل گسترده، بررسی لایه‌های فروتر و دستِ آخر شرکت دادن خواننده در داستان را به همراه دارد.
چیدمان حساب شده عبدالرضایی، زبان روان و فرمِ ساده داستانی، گرچه کاملن به نام او ضرب نخورده و خاص وی نیست، به دو دلیل رخدادی فرخنده است؛
نخست آنکه عبدالرضایی خود در شکل‌گیری گفتمان دهه هفتاد رُلی کلیدی ایفا کرده و همین گفتمان است که باعث شده "شرق بنفشه" شهریار مندنی‌پور، علی‌رغم اینکه درونی به شدت کلاسیک دارد از لحاظ اجرا بسیار مطرح شود.
دوم، از آن‌جا که عبدالرضایی نامی آشناست، پس فاصله‌گیری او از فضای تئوری‌زده‌ی آن دوران، شاید کمک‌راهی برای رهایی داستان پارسی از چنگال فرمالیست‌ها و تئوری‌های فرسوده زبانی باشد.

۲ـ رویکرد روانکاوی

لاکان (Jacque Lacan) در سمینار بیستم (seminar XX) بیانیه‌ای دارد که به خوبی قابلِ تعمیم به داستان‌های بدکاری است؛ لاکان می‌نویسد: "چیزی به نام رابطه جنسی وجود ندارد"، چیزی به نام رابطه جنسی در داستان‌های عبدالرضایی وجود ندارد، همین است که داستان‌های او از پورنو و ارتباطِ جنسی گذر کرده و خوانشی فرای آن را خواهان است.

فضای بیشترینِ داستان‌ها سه ساختِ بنیادینِ لاکان را پذیرا هستند، آن‌ها از پسِ خودبیگانگی (alienation) در پی امر خیالی (The imaginary) و جدا افتادگی (separation) در پی امر نمادین (the symbolic)، پیوسته به دنبالِ امر واقعی (The Real) هستند.

بیشتر داستان‌ها جست‌وجوی مطلوبی گمشده و از دست رفته است. بازیافتن آرزویی نیافتنی، یا همان امر واقعی لاکانی‌ست.

"افلاطون در دیالوگ "فاریدوس" از زبانِ "سقراط" می‌گوید: "یک تن می‌تواند چیزهایی از هنر را به هستی آورد، ولی داوری کردن... از آن دیگری است" برای نمونه در "زندگی با سس سالاد"، برساخت وانِ حمام یادآور امر فانتزی و اشاره به مفهوم چیز گمشده (Lost Thing) را به ذهن متبادر می‌کند.

گرچه در داستان‌های "ملاقات هفتگی"، "فانتزی" یا "ایمیل" این رویکرد آشکارتر است، اما خیانت، ناشدن در روابطِ جنسی، جلق زدن، جست‌وجوی شریکِ جنسی دیگر و دستِ آخر دست نیافتن به اوج لذت (jouissance)، در دیگر داستان‌ها، بازتاب روانکاوی لاکانی هستند. در این نگره، تمنای آدمی همواره مطلوبی گمشده و از دست رفته است و همین ناشدن باعث می‌شود که عبدالرضایی هرگز ارضا نشود.

چه لاکان در سمینار دوم (seminar II)، بر رویارویی با امر نمادین و گذار از امرِ فانتزی بر سوژه تمرکز می‌کند، بیشترین داستان‌هایِ بدکاری جز "اندام وحشتناک قانون" و "عروسک" که بر مسئولیت سوژه تاکید می‌کند، در حلقه برومه و هندسه موضعی لاکان* گیر افتاده و توان فراروی پیدا نمی‌کند، بیرون از این دایره داستان درخور ستایشِ "اعدام"، بالا دست دیگر داستان‌ها خودنمایی می‌کند که گمانم شایسته‌ی یک بررسی جداگانه است.

۳ـ رویکرد فمنیستی با اشاره به تئوری "چشم‌نگری"

از آن‌جا که شاید استفاده از این تئوری برای نخستین بار در نقد ادبی پارسی مطرح می‌شود، بهتر می‌دانم ابتدا به چند مولفه اصلی این تئوری اشاره کنم.

ـ تاخت زدن دو نگاه در فرآیندی به نام نگریستن، برای تماس، ارتباط، یا کسب اطلاعات که از پی آن، چیزهایی برمی‌آید که شاید خود مایل به بیان آن‌ها نبوده باشیم.

ـ نگریستن یک گونه فراوانی تراکمی است به این معنا که هر نگاه حاصل جمع همه‌ی چشم دوختن‌های پیشین تا آخرین نگاه است.

ـ نگریستن یک فرایند بیرنگ برای به دست آوردن اطلاعات نیست، نگریستن‌های ما انباشته از ته‌نشین‌های فردی، اجتماعی و فرهنگی ماست. (پدیده "هیزی" می‌تواند نمونه خوبی برای بررسی باشد)

کوتاه آن‌که در بیشترینِ داستان‌ها، مردان به زنان خیره می‌شوند، مردان عمل می‌کنند و زنان پدیدار می‌شوند، مردان به زنان نگاه می‌کنند، سنگ محکِ نگاهِ زنان به خودشان نیز، نگاهِ مردان می‌شود و بنابرآن زن تا ترادیسیدن به ابژه تماشا سقوط می‌کند.

نگاهِ هیزِ شخصیت‌های عبدالرضایی به زنان، راه را برای پایین‌دست شمردنِ آنان حتی در داستان‌هایی که زنان به قامتِ مردان خیانت می‌کنند و مردباره‌اند، هموار می‌کند.

"۳ـ بدکاری را به مانند خودش، دو بخش کرده‌ام. پاره اول داستان‌های "اندام وحشتناک قانون" و پاره دوم به بازخوانی "انجیل عبدالرضایی" می‌نشینم" داستان "خودکشی در تابلو" متهمی برای این دادخواست است.

اگرچه "چشم‌نگری" و هیزیِ شخصیت‌های مرد عبدالرضایی جایِ مکث و پرسش دارد، از سویِ دیگر داستان‌ها به گونه‌ای بنیانی زنانه ـ متنند.

دو داستان بلند "مغز میمون" و "خودکشی در تابلو" که بازتابِ پر رنگِ "هرمافرودیت" ضّدِ رمانی از خودِ اوست، تلاش برایِ آری گفتن به ادبیاتی دوجنسی (نروما) در جست‌وجوی رسیدن به نوشتاری بدونِ جنسیت ـ و این نه آن است که دیگر از جنسیت ننویسیم که وارون آن ـ دیدگاهی است که "جنسیت" را به مثابه "هویت" به چالش می‌خواند.

ابژه کردن شخصیت‌های نرینه، بندبندگوییِ عضوِ جنسیِ مرد، شخصیت دادن به "کُس" در جایگاهی کننده، سقرمه زدن به دریافت دیگری (The other) و خود (The self) بودنِ زن، زن بودن در گفتمان "دوبووار" از ویژگی‌های این دو دستان است.

دیگر؛ تن‌مرکزی ، سکسِ در دید، تن‌نویسی، پورنوگرافی در دو داستانِ بالایاد، که ناگزیر تن را در رویارویی با قدرت (بخوانید حکومت، خانواده، فرهنگ، ادبیات) می‌نهد، کوششی است برای رهایی و آزدسازی تن از پنجه قدرت (به مفهوم گسترده‌اش)، گفتمان چیره و آناتومی سیاسی که در مدلِ ایرانی‌اش تا سنگسار تن و اعدام پیش می‌رود. (که رفته رفته در حال گذر از جامعه‌ی نمایشی به جامعه‌ای مبتنی بر مراقبت است.)

در این رهیافت، بدکاری در دو داستانِ بالایاد، نوشتاری پاد داتیک (anti canon) است که در آزادسازی به ویژه در "هرمافرودیت" کتابت نیز از قرار فرار می‌کند.

روی هم، "بدکاری" در پیشارو آوردن گفتمان فمنیست، به کاستی و راستی، شایان دوباره‌نگری است.

پاره دوم: انجیل عبدالرضایی به روایتِ نویدِ حمزوی

اگر بارت در مقاله‌اش، نویسنده را از متن بیرون انداخت و مرگِ "او" را جار زد، رسوایی "مارتین هایدگر" و عضویتش در "حزب نازی" و مقاله‌های ضّدِ یهود "پل دومان"، پرسش "چه کسی سخن می‌گوید؟" را بیست سال پس از آن به محافل دانشگاهی بازگرداند و به راستی این آیت‌الله خمینی بود که فتوا مرگ "سلمان رشدی"اش، نویسنده را با متن این‌همان شمرد و "مسئولیتِ نویسنده بودن" را باز پیشارو آورد. انجیلِ عبدالرضایی "رستاخیزِ نویسنده" است. عبدالرضایی خودش را باز و باز، باز می‌آفریند و به همراهِ شلگل، میل، شِلی و دیگر نظریه‌پردازن رمانتیک، نویسنده را در مرکز قرار می‌دهد. دیدگاهی که اوریجینال بودن ذهن نویسنده (مقلّد نبودن)، تجربه (ریسک‌های زندگی‌ام) اعتراف (از خود نوشتن) و نقش پیامبری (پندهای نیچه-وار)، خلوت نویسنده (من در بیابان می‌نویسم) را بارها در "ذکر" تکرار می‌کند و با همه این‌هاست که می‌توان او را به برخورداری گاه‌گاهی از ذهنیتی رمانتیک متهم کرد.

"۴ـ چیزهایی که نمی‌دانیم، بیشتر است از چیزهایی که می‌دانیم، پس تلاش کرده‌ام کوتاه بنویسم"

چرا او چنین به رستاخیزِ خود برمی‌آید؟ مرگ شده است مگر، چرا چنین به دنبالِ قاتلان خویش می‌گردد؟

نوشتار عبدالرضایی، ترومای (Trauma) عبدالرضایی‌ها است، انجیل عبدالرضایی روانزخم (Trauma) ادبیات پارسی است و برای مطالعه هر روانزخمی می‌بایست بر حیطه‌های روانکاوی، فلسفی، اخلاقی و زیباشناسیک آن تمرکز کرد و راهبردی برای آن پیشنهاد داد، چنان‌که مثلن فروید مدلی از روان‌زخم (Trauma) سوژه ارائه می‌دهد.

عبدالرضایی در انجیلش (دستاویزی به کتابی که از آن خودش نیست) می‌کوشد تا خودی را که به دستِ دیگران کشته شده دوباره زنده کند. روانزخم ادبیاتِ پارسی، گذرگاهِ حذف است. حذفی که در سه فرایندِ خودسانسوری، دیگرسانسوری، و ماسانسوری رخ می‌دهد. اولی ناشی از سرکوب، دومی میوه تلخِ ساختار قدرت و سومی سانسور به دستِ عزیزان و خودی‌هاست، اهالی ادبیات، هم‌محله‌ای‌ها، ژورنالیست‌ها، باندها و گانگسترهای ادبیات.

پاشنه آشیلِ ادبیاتِ پارسی و هم‌هنگام داروی شفابخش آن، همین‌جاست. همین است که عبدالرضایی را مجبور می‌کند تا از خویش بنویسد، از حذف، از میان‌مایگان، از ناادبیاتی‌ها. از آنانی که حذف شدند، می‌شوند، خواهند شد.

دیگر زمان آن رسیده است که به آسیب‌شناسی روند تولید در ادبیاتِ پارسی و به بازتابش در رسانه بپردازیم. به دلایلِ بیرون انداختنِ "ادبیات در تبعید" از حوزه خوانش، به ناشمردنِ هر نوشتار پارسی که بیرون از دایره نشرِ داخلیِ دارای مهرِ تائید، نگاشته می‌شود.

"زبان موجب روان‌خوانی متن و سُر خوردن خواننده روی جملات است، نام داستان‌ها، استفاده از زبان محاوره‌ای و عدم پیچیدگی طرحِ اولیه داستان‌ها فضای ورود خواننده به متن و گذار از زبان را آسان می‌کند"به ترومای جنسیِ نرینه‌ای که سبب ناموری برخی نویسندگان زن می‌شود. به ترومای سوژه‌هایی که حذف می‌کنند (چه حذف در ساختار روانکاوی‌اش همان قتل است) و ترومای کمبود نقد ادبی. پس انجیلِ عبدالرضایی پیش و بیش از آنکه بازخوانی ذهنی رمانتیک باشد، روان‌زخم ادبیاتِ پارسی است.

این مخاطب عزیز!

نگاهی به مجموعه شعر "عاشق ماشق"

حسین نظریان

در رابطه‌ی متقابل میان خواننده ـ مولف، چه کسی نقش برتر را به خواننده می‌دهد؟ تا زمانی که مولف عرصه‌ای را برای مخاطب باز نگذارد و او را به بازی نگیرد، این امر میسر نمی‌شود. بازی از همان ابتدا آغاز می‌شود: به واسطه‌ی انتخاب نامی کنایه‌ای که دلالت بر نگاه انتقادی (تسخری و تصغیری) شاعر به عاشق ـ عشق دارد. این مجموعه‌ی شعر حاوی سه دفتر جداگانه است؛ دفتر اول: **جنگ جهانی آخر**، دفتر دوم: **عاشق ماشق** و دفتر سوم: **کتاب کوتاه**.

در **"به جای مقدمه"**؛ خلافی نمی‌نشیند در کاری   مگر به خواست... به یک میهمانی آمده‌ایم/ /که زودی تمام می‌شود/ /وقتی که آمدم/ /عشق بر میز شام نشسته بود/ /من انتظار نداشتم/ /که در رختخوابم/ /تنفری منتظر باشد/. شاعر برای مخاطب تیزبین ادبیات ناگفته‌های بسیاری را در جغرافیایی وسیع به فراروایت نشسته است.

اساس تفکیک شعرهای یک مجموعه شعر به دفترهای مجزا برای خواننده‌ی جدی شعر از اهمیت وافری برخوردار است که می‌تواند دلایلی مانند هم‌حسی شاعر، فضای مشابه و... یا در خلاق‌ترین شکل ممکن، روال کلی مورد پیشنهاد شاعر جهت کشف و فرموله کردن زیبایی باشد، که این مورد آخر در خصوص عاشق ماشق صادق است.

در دفتر اول: **جنگ جهانی آخر**، عبدالرضایی در صدد این است به مخاطب نشان بدهد که هم می‌توان به هنر حساس بود، هم به لیریسم توجه داشت و در عین حال جهت هم‌ذات‌پنداری مخاطب با نگاهی چالش‌برانگیز

از اجتماع سخن گفت؛ همین‌طور است که شاعر روح هشیار زمانه‌ی خویش است. در این دفتر شعر به راحتی در برابر مخاطب تسلیم نمی‌شود و متن در تلاش است افسار معنای چموش را در دست داشته باشد. به صورت یک فرمول کلی به کار گرفته شده در این دفتر، شاعر از یک نگاه جزء به کل (به ترتیب در ابتدا و انتهای شعرها) بهره می‌گیرد که در انتها با چرخشی فرمی، دارای کارکرد معترضانه است. شعرهایی مانند برف، کاهو، کسی مولف حقیقت نیست، گلبول، تیرباران، کبریت، اردو، ارتش سرخ، و جنگ جهانی آخر در این دسته قرار می‌گیرند. در این میان، شاعر با تمهید ابزار ـ تکنیک‌هایی که در متن پیش‌بینی کرده است، درجه‌ی شدت و ضعف خوانش متن، حدود اختیارات خواننده را تعیین می‌کند.

گستره‌ی موجود در متن، به شرطی رمز تنوع در تأویل‌های متعدد و متضمن شمولیت شعر طی جریان تطوری آن طی بردار زمان است که شعر این قابلیت را داشته باشد که تعابیر جامعه‌شناختی از بینش‌های خاص موجود در متن بیرون کشیده شوند. در شعرهایی مانند مورچه و یادگاری، یونیورسالیته یا همان جهان‌شمولی تعبیه شده در متن، از بیرون به شعر نچسبیده و به دلیل درونی شدن در شعر، خواننده را به خوانش ژرفنای اثر هنری رهنمون ساخته است. در تلفن، خیاط، لاک‌پشت، گربه، مهاجرت، ده، و برهوت می‌توان صدای ایران ـ جهانی دربند را در انزوای شعر به وضوح شنید؛

گربه

صدای زن‌ها بلندتر است
هی نگویید ما مردان!
دردی که سینه‌پهلو کرده در ایران
دری ندارد که در برود
هیچ مردی از پسِ این زایمان برنمی‌آید
برای یک بار هم که شده
بیاییم
خود را به یک زن بسپاریم
شاید به این گربه شیر داد

دفتر دوم: عاشق ماشق با شعرهایی استعاره‌ای ـ کنایه‌ای و در عین حال خودویژه که به نسبت دفترهای اول و سوم، حاوی شعرهایی با طول و عرض بیشتر است، به همین نسبت، فضای بیشتری را جهت خوانش‌ها و بازخوانش‌های متعدد در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. عبدالرضایی در این مجموعه، به خصوص در این دفتر، طبق معمول حداکثر استفاده را از عنصر زبان می‌برد. همچنین تعریف زاویه دید تازه برای خواننده، مشارکت در ساختار متن را به دست داده است. به تبعیت از همین استدلال، متنی که حاصل برهم‌کنش اندیشه‌های مختلف از جهت‌های متفاوت است، از طریق تداعی معانی و نمادها، دارای معانی متکثری است که خواننده ناخودآگاه به سوی آن ـ آن‌ها متمایل می‌شود. از همین طریق و با پیشبرد فضای عدم قطعیت، عنصر زبان در شعرها فراتر رفته و معنا توسعه یافته است. تلاش شاعر در جهت تمهید ابزارهای زبان (تضاد، کنایه، ابهام، ایجاز، فاصله‌گذاری و...) در جهت کشف زیبایی در بستر اندیشه در این دفتر مثال‌زدنی است.

سودا

سال‌ها از دلم انداخته بودمت بیرون
سال‌ها پشتِ در بودی
زنگ می‌زدی
که آهسته واردِ شعرم شوی
خوش‌آمدی به شش‌دانگِ این دل که مالِ توست
آن‌جا نه!
آن تکه در اجاره‌ی نیناست
این‌جا نه!
این دانگ دل را داده‌ام رویا بخوابد
فعلن دمی روی همین سطری که خالی شد پریروز
که هر دو ضلع زندانم جز تو زنی پر نمی‌کند
توی این چاهی که کنده‌اند برام
هنوز کلمه‌ای زیبایی

گیر کرده در متنِ لجن
باید درت بیاورم از آب
پاکت کنم
و پیش از آنکه آفتابم برود
برقت بیندازم
تو ماه   پشتِ حصارِ رنگین‌کمان
و من پلنگی زخمی
که هرچه چشم دارد
در محاصره‌ی تاول‌هاست
من کور می‌شوم
تو کوهی که از آن پرت شدم در سیدنی
حاشا نکن که نمی‌بینی
هنوز همانی و من همینم
نرفته بودم که خدات برم‌گرداند
تو را نمی‌دیدم که ببینم
برای چشم درشت تو دیگر کوچکم
مرا به حال خودت بگذار تا بزرگ شوم
ویکی جولیا ملودی
لیلا تو بودی
آنا آنیتا رودی
دریا تو بودی
مریم سیما سارا تو بودی
صحرا تو بودی
تینا مینا عایشه این‌ها همه زیبا بودند.

به طور کلی من با انتخاب نام برای شعر سپید مخالفم؛ دلیل را جهت دادن به ذهن مخاطب می‌دانم، مگر اینکه آدرس پرتی داده شود به عمد (گیرم خواننده پیش از شعر به چاله بیفتد و صد سال سیاه بیرون هم نیاید؛ بهتر!) و یا دلالتی بسیار دور در کار بوده باشد و یا پای تحریف از دال (غریبه‌گردانی) در میان باشد. نام‌گذاری شعرها در این مجموعه آزاردهنده نیست و به تبع موارد مورد ذکر و هوشمندانه انتخاب شده‌اند، به طوری که می‌توان آن‌ها را به شدت جزو پیکره‌ی شعرها دانست.

دفتر سوم: کتاب کوتاه، شامل غیرمنتظره‌ها است. کمتر دیده شده که عبدالرضایی مجال‌های مختصر را برای مانور انتخاب کند، اما این تجربه‌ها برخلاف طرح‌واره‌های مسبوق به تجربه، مبتنی بر موتیف نبوده و به شدت زبانی‌اند و حاصل کودکانگی و عاشقانه‌های شاعر که بازی بودن شعری که زنده‌گی است را یادآور شده و دریافت‌های شگرفی را از دیدگاهی نو به دست داده است.

۹

من کور مادرزادم
باز یا بسته
این چشم‌ها جز تو نمی‌بینند

۱۶

آن‌ها وَتو کرده‌اند
این‌ها تتو
زندان نمایشگاه نقاشی است
و زندانی‌ها
تابلو

۲۹

شمع آتشی بود
پروانه هم که سوز داشت

شاهد مقصر بود
که زنگی نزد
به آتش‌نشانی

همان‌طور که زبان، شاخص اصلی شعر عبدالرضایی است، خواننده نیز عزیزکرده‌ی اوست، زیرا در جهت تولید معناهای متکثر، موقعیتی برابر با مولف برای او پیش‌بینی شده است؛ گفتمان شعر از همین‌جا آغاز می‌شود، از **این مخاطب عزیز!**

درد است و ما

بررسی مجموعه شعر "مادرد"

فرشید حاجی زاده

"مادرد" درد است و ما. مادر همه‌ی دردهاست. مادری است که درد را با درد می‌زاید. دردی جاودانه و نامیرا. عبدالرضایی شعرهایش را نام‌گذاری می‌کند و دفترها را. نام‌گذاری‌ها گاه راهنمای خواندن هستند و گاه عنصر برجسته در آن شعر یا دفتر. مادرد نوستالژی است. شاعری که ریشه‌هایش را کنده و بر دوش گرفته اما خاکی میزبان ریشه‌هایش نیست. ریشه بر دوش زخم‌های ریش‌ریشی را درد می‌کشد. حتمن شنیده‌اید که کسانی که اندام‌شان را از دست داده‌اند، درد چیزی که نیست را هم گاه احساس می‌کنند. شاعر در این دفتر همه جا درد می‌کشد حتی از چیزهایی که پشت سر نهاده اما دست از سر او برنمی‌دارند. انترناسیونالیسم یک باور است اما میهن فراتر از باور است و بخشی از هویت و کاراکتر فرد است که نمی‌توان آن را جراحی کرد و دور انداخت یا به‌زور فراموش کرد. از در بیرونش کنی از پنجره سرک می‌کشد. همیشه درگیر و گرفتارش هستی تا هستی. با هم نگاهی می‌اندازیم به دفتر نخست این کتاب "آلبوم خانوادگی" جایی که رگ و پی شاعر در آن، درد را بر دوش خود و واژه می‌گذارد. نوستالژی از همان سطرهای نخست خود را جار می‌زند.

"و من   که مثل کالا به درهای این کوچه واردم

هنوز همان اتاق کوچکم   که از خانه کوچ کرد"

همه‌ی تکنیک‌های نگارشی و سخن‌سرایی یک کتاب را نمی‌توان در نوشتاری این‌چنین، بررسی کرد و تنها به تکه‌هایی که نماینده‌ی اتمسفر کلی کتاب هستند تا جایی که توان قلم و من باشد، پرداخته خواهد شد.

"و از لای اضلاع مرگ

مثل اتاقی از این خانه رفته باشد که خوشبخت شد

دختری   که خواسته باشد خویشم کند

دانه بپاشد در صداش   پیشم کند

و در خانقاه اندامش

چرخ بزند   هی چرخ بزند چشم‌هام   دوباره درویشم کند"

همسانی آوایی و جناس در "از لا" و "اضلاع" و قافیه‌سازی در "خویشم"، "پیشم" و "درویشم" از رویدادهایی است که در این کتاب بسیار خواهید دید. هم‌آهنگی توصیف و تشبیه‌ها که می‌تواند یادآور گونه ای مراعات نظیر باشد نیز در این کتاب فراوان است. برای نمونه "چرخ زدن چشم" که با "خانقاه" و "درویش" هم‌آهنگی دارد.

شعر شعر زبان است اما زیاد زبان‌درازی نمی‌کند و پا از گلیمِ پسندِ خواننده درازتر نمی‌کند مگر در جاهایی انگشت‌شمار که زبان به سوی شطح‌واره و آشفته‌سری پا می‌گذارد.

"چقدر این سمتِ هستی که هستم آن سمتی‌ترم همه ایرانند

پدردا! مادردا! برادردم!

حال من از درد وخیم‌تر است

نوشتن از من عقیم‌تر است"

در این کتاب سطرهایی هستند که برای خود زیست جداگانه دارند و به گزین‌گویه می‌مانند و کم هم نیستند اما همه در خدمت شعر هستند و از متن بیرون نمی‌زنند مانند دو سطر پایین همین تکه که در بالا آورده شده است. موسیقی درونی شعر سنجیده و با لحن غمگنانه‌ی سرایش هم‌خوان است. گاه پایان‌بندی، درخشان‌تر از باقی شعر می‌شود و حتی می‌تواند برای خود یک شعر کوتاه قدرتمند باشد مانند:

"برای خودم   که مثلِ برق رفته‌ام از خانه

آدمی بودم

حماقت کردم و شاعر شدم"

بازی‌های زبانی گاه در بازی با معنا و فراروی از تک‌معنایی چشمگیرند. از این تکنیک زیبا در این کتاب کم نخواهید دید. برای نمونه:

"مانده‌ام چگونه این عکس‌ها که از لبِ خنده برداشته شد

سینمای چشم‌های گریه کرده‌اند"

شاعر گاه با آوردن عبارت‌هایی مانند "ول کن!"، "درست!" یا "خب!" روند رسمی شعر را می‌شکند و این گونه می‌نماید که در نزد خواننده حضور دارد. این کار یعنی حس حضور شاعر، به بار صمیمیت و خودمانی شدن شعر می‌افزاید و در خواننده حس خوب و کششی برای جلو رفتن بر پا می‌کند.

"حالا که درحالِ شانه به شانه درهالِ خانه‌ایم

چرا خیالی لابه‌لای شالی حالی نکنیم؟

ول کن!"

شاعر با آوردن واژگان بومی گیلکی، دلتنگی خود را از زیست‌بوم خود نشان می‌دهد. گاه تهران و لندن و پاریس هم پای‌شان به شعر کشانده می‌شود اما بهره‌ی بیشینه از آن جغرافیای دل‌انگیز شمال است.

حجم اندوه گاه آن اندازه بزرگ است که به آزردگی کشیده می‌شود:

"بس است دیگر این‌همه زخمی که برداشتیم

ما که مادر نداشتیم

زلزله بود

که گهواره‌مان را تکان می‌داد"

گاه گفت‌وگوی کاراکتری بیرون از شعر در خدمت شعر و فضای نمایشی آن قرار می‌گیرد:

"چون بوسه‌ای که از لب فرار کرده باشد

و دیگر طاقتِ دوری نداشته باشد

آمده بود حالا

بفرما می‌زد

پیش‌غذا چه میل می‌فرمایین؟

زنم دستور می‌دهد   او می‌نویسد

دخترم که از لکّاته می‌ترسد

به آب نباتی فکر می‌کند که دارد می‌لیسد"

شاعر گاه شعر را می‌گوید ـ برای خواننده‌ای که خواهد خواند ـ و گاه تعریف می‌کند برای خواننده‌ای که حس حضور شاعر را دریافته است. دگرگونی زاویه‌ی گفتار نیز این حس را بیشتر می‌کند:

"نمی‌دانم کجا رفته‌اند لبخندهاش

امشب آغوش گودی دارد

و من برای اینکه بمیرم

به حضرتِ یک علاقه محتاجم

ریشم را زده‌ام

که چشمی با تو داشته باشم   نیستی که!

تنهایی مرا دیگر تاکسی نمی‌برد"

گاه سطرها به جمله‌های معترضه و یا توضیح‌های زیرنویس می‌مانند که روایتی دیگر را به موازات روایت نخست پیش می‌برند:

"واقعن که!

تنبلی هم زیرِ پای تو لُنگ انداخته پاشو!

شده بود

باور نمی‌کنم تا تنگِ غروب خواب دیده باشی

نخوابیده بود

چه نشستی بر صندلی‌های دورِ میز نشسته‌ای که چیده‌ای؟

سیبی نچیده بود

به اندازه‌ی دو وعده بیشتر چریده‌ای چه دیده‌ای؟

نخورده بود   چیزی ندیده بود"

تنهایی در مرز میان افسردگی و نوستالژی، شعر را درمی‌نوردد:

"تنهایی می‌کنم   ولی تنها نیستم

مادرم هنوز به خوابم می‌آید که خواب‌های مرا ببیند

و خانه‌ای که ولش کردم

هر وقت دلش می‌گیرد

سر مستأجرم خراب می‌شود که برگردم"

او شاعری است که در تجربه می‌زید و این تجربه کردن تنها درمان اندوه اوست:

"هنوز علی عبدالرضایی‌تر از وقتی هستم که علی عبدالرضایی بودم

فقط نمی‌دانم از کجای نمی‌دانم آغاز و با یک نمی‌دانمِ بعدی آغاز

و باز... بعد...

از کجا بدانم که بعدی کجاست؟"

گاه زبان به طنز آمیخته با ریشخند نزدیک می‌شود:

"آموزگار بزرگ هم جز گفت و گُهی که با هم می‌کردیم نمی‌خورد
هنوز همان غلط املاییِ همین کودکِ در حالِ مشقم که بد تلفظ شد
پاکش نمی‌کنند و خطش نمی‌زنند که خط ندهم"

گاه دچار خودشیفتگی و نارسیسیسم می‌شود تا خود را دلگرمی دهد و از پس نوستالژی برآید. درست است که آن‌سوی مرز است اما همچنان گرفتار این‌سوست:

"اگر بخواهم کرمان دوباره می‌آید که با من کنار بیاید
اصفهان سوار زاینده‌رودش شده از دستم آب می‌خورد که سن را
برای همیشه از رو ببرد
الکی حافظ حافظ می‌کنند برخی
شیراز هم که تاریک مویی لاغر مردنی‌ست
همیشه عاشقِ من بود
عاشقِ من است
مرا می‌خواهد"

و گاه پیامبرانه پند می‌دهد:

"من دارم مثل شِمع آب می‌شوم
و بر قلبِ در حال آتشم می‌پاشم
تو هم با تیرِ تازه‌ای که پرتاب می‌کنی
آتش بیارِ معرکه‌ای
نگو جایی نداریم

راهی نداریم

ما شاعریم

به صفحه که می‌شود راه پیدا کرد"

گاه زبان سوی شطح کشیده می‌شود:

"دیگر به من نمی‌آید که بر منی با من بیاید

وقتی سِمَت نداری

یعنی که سمت نداری

برو به سمتِ برو که رفتم نرو که می‌مانی

که از هرکجا نرفتم آن‌جا ماندم

به هرجایی رسیدم آن‌جا بودم

قدم‌های در قدیم رفت هی بسیار زده‌ام

شده‌ام از حال رفته و فردا دارم"

دفتر دوم این کتاب "عشق تبلیغاتی" نام دارد.

"فقط نمی‌بینی

وگرنه می‌بینی

پشتِ این‌همه کاغذ

چگونه تبلیغ می‌شود یک دیوار

جز در این صفحات

که نشان می‌دهند هنوز زنده‌ام

سال‌هاست مرده‌ام"

دفتر دوم پیرامون محیطی است که شاعر در آن گرفتار شده است. غم غربت نیست که اندوه انبوهی است از گول‌زنک‌های هر روزه‌ای که انسان‌ها را فرا گرفته است. واژه‌های خشن‌تری پای‌شان به شعر باز می‌شود.

"آدم‌ها دو دست دارند

دو دسته نیستند

برخی که مرده‌اند بین ما هستند

آن‌ها که زنده‌اند مرده‌اند

بر سنگِ گردِ چشم‌ها گوری نشسته تاریک

دیگر کسی برای کسی گور نمی‌کند

بیل دستِ خودمان است"

آدم‌هایی را می‌بینیم که عقده‌های خود را مهربانانه بر سر هم آوار می‌کنند. توان برخورد با محیط را ندارند و به جای آن از همدیگر انتقام می‌گیرند.

"غربت به او پنجه‌ای داده بود زمُخت

که می‌توانست سیب را له کند

و همسری

که وقتی کتک می‌خورد

نمی‌توانست گریه نکند"

انسان‌هایی بی پناه و بی پشتیبان که آماده‌ی فروش همدیگرند.

"نباید به دوستی این دست‌های آبکَی اعتماد کرد

هیچ خوبی به اندازه‌ی کافی خوب نیست"

در این میانه داروی همیشه روای عشق شاید بتواند مرهمی باشد یا آرامشی ببخشد بر گروه غم‌زدگان.

"من یک نفرم

و حاضرم جای آن سه نفر را به دختری بدهم

که حاضر است

مرا به خوابی که او را می‌خوابد ببرد"

اما انتظار نشستن عشق هم بیهوده می‌نماید.

"رود می‌رود رودخانه در خانه‌ام که در رفته‌ست؟

یا زود زود است کمک بخواهم از این رود؟!

دریا کجا می‌ریزد

در... یا...!؟

تو عاشقی که نارو به این قایق پارو شکسته می‌زنی

یا من موجی‌ام که هرچه می‌گردد برنمی‌گردد؟"

آدم‌هایی که به دامان تنهایی گریخته‌اند.

"باید بروم فرانکفورت

خودم را پیدا کنم در دختری که خودم پیدا کردم؟

یا مثل هندوانه‌ای که انداخته باشندش لای یخ

وسطِ تابستان

فریاد بزنم سردم شده بغلم کن؟!"

این کتاب سراسر درد است. چه درد میهن، چه درد غربت. چه درد آن‌ها که مانده‌اند، چه درد آن‌ها که رفته اند. این کتاب قانون بقای درد است.

"در گلوی اتاقم هیچ چیز بی معنی نیست

جز من که بیهوده من من می‌کنم"

کتاب سرگذشت آدم‌هایی است که گرفتار چیزی هستند که نه با آن و نه بی آن نمی‌توانند آرام بگیرند.

"خر که نیستم

می‌فهمم

تو حق داری

!Ok

اما اگر همه‌ی این‌ها

و این‌ها

زیر آسمانِ سیاه تهران بود

چقدر می‌چسبید"

و این یعنی درد. یعنی من‌درد، تودرد، مادرد.

چشم‌ها، این شاعر واقعی

بررسی مجموعه شعر "مادرد

نازنین رحیمی

مرا طشتی که ماما زیر دنیا گذاشت

از پیش مادرم برداشت...

وجود یک شاعر واقعی به هستی شعری او بسته است و این همانا مهم‌ترین بخش هویت او است و بدون آن زندگی‌اش از معنا تهی خواهد شد.

علی عبدالرضایی، شاعری است که زندگی‌اش شعر و شعرش زندگی او است و مجموعه شعر "مادرد" بهترین سند برای این ادعاست. مادرد در دو دفتر نوشته شده؛ دفتر اول "آلبوم خانوادگی" و دفتر دوم "عشق تبلیغاتی" نام دارد.

به طرزی باورنکردنی این هر دو دفتر با نقد روانکاوی عجین شده است. منتها در این مقاله من تنها به دفتر اول و اصلن خود کلمه "مادرد" می‌پردازم.

طبق رسم بیشتر یادداشت‌هایم اول مفهوم ابژه را بررسی می‌کنم. ممکن است این سوال برای خواننده پیش بیاید که چرا بیشتر تحلیل‌ها، به ابژه و مادر برمی‌گردد. پاسخ این است که شاید شاعران، هنوز از این درد جدایی رها نشده‌اند. چه در آغاز جدایی از مادر و بعد جایگزین‌های آن رفیق و دوست و نهایت وطن...

اما ابژه کلمه‌ای فرانسوی است و چیزی است که غریزه از طریق آن در پی رسیدن به هدفش است.

ابژه ممکن است کسی، حیوانی یا چیزی یا بخشی از کسی باشد. ممکن است واقعی یا خیالی باشد؛ مثلن در رابطه کودک با مادر، مادر، ابژه کودک است.

نخستین کلیشه این پیوند مادر است. مادر ابتدا چیزی نیست مگر کسی که کودک را تغذیه می‌کند یعنی که در خدمت ارضای نیازهای پایه‌ای او است و کودک (بد) و (خوب) مادر را در ارتباط با همین ارضای نیاز می‌بیند. پس از آن رابطه، از مرز رابطه صرفن زیست‌شناختی می‌گذرد و یک بعد عاطفی به آن افزوده می‌شود. مادر برای او یگانه‌ای است، متفاوت از همه و جدایی از آن ممکن نیست. جدایی دردناک و اضطراب‌آور است. تاکید می‌کنم "درد"ناک است.

این درد، همان کلید رمز شعر علی عبدالرضایی است.

"چقدر این سمت هستی که هستم آن سمتی‌ترم همه ایرانند"

(انگار مادر و ایران باهم عجین شده و این سمت هستی هم دنیای نمادینی است خارج از رحم)

"پدردا! مادردا! برادردم!
حال من از درد وخیم‌تر است
نوشتن از من عقیم‌تر است"

اما چرا این (د) به این کلمات اضافه شده، دالی که تمام ابژه‌های کودکی او را خردمندانه با درد عجین می‌کند و با آگاهی تمام به مدلولش که همانا خود شاعر است می‌رسد. شاعری که درد جدایی از وطن گاهی خودکارش را عقیم می‌کند.

چقدر چشم‌ها
این حفره‌های تو خالی
در بازی بین دو آدم هزار دستانند

چشم‌ها، همان فقدان شاعر است، همان حفره موجود در هسته وجودی‌اش که شاعر مدام در پی پر کردن آن است. ابژه کوچک a، ساز و کار موقتی این فقدان است ولی مدام که در امر نمادین قرار می‌گیرد، دچار پارادوکس شده مازاد آن، همان ابژه کوچک a است.

مادرم هنوز به خوابم می‌آید که خواب‌های مرا ببیند
و خانه‌ای که ولش کردم
هر وقت دلش می‌گیرد
سر مستاجرم خراب می‌شود که برگردم

می‌بینید که مولف "مادرد" مدام در پی پر کردن حفره (خانه) است گرچه هیچ‌وقت میل او به تمامی ارضا نمی‌شود.

"هنوز علی عبدالرضایی‌تر از وقتی هستم که علی عبدالرضایی بودم
فقط نمی‌دانم از کجای نمی‌دانم آغاز و با یک نمی‌دانم بعدی آغاز و باز... بعد
از کجا بدانم که بعدی کجاست؟"

در سطرهای بالا نیز به وضوح شاعر را می‌بینیم که براساس امر لکانی هرگز به ابژه کوچک a نمی‌رسد. بیهوده نیست که شاعر در نهایت تیزهوشی سرانجام می‌نویسد:

"مادر؟!
احمق شاعری‌ست
که سعی می‌کند این را بنویسد"

شاعر راه‌های نرفته

بررسی مجموعه شعر "مادرد"

آرزو یزدانی

در اغلب شعرهای کتاب "مادرد"، زندگی بی هیچ دستکاری وارد شعر شده و فرمی تازه را به دست داده است. در واقع تنوّع فرمی یکی از ویژگی‌های اصلی این مجموعه شعر است و هیچ دو شعری در کتاب مادرد وجود ندارد که از حیث فرم و ساخت شباهت داشته باشند و همین خصیصه نشان می‌دهد که عبدالرضایی ارزش ویژه‌ای برای ساختار در شعرهای جدیدش قائل است و این بار از راهی جز تصویر محوری و ارائه سطرهای درخشان می‌خواهد خواننده خودش را به التذاذ هنری برساند؛ مثلن در شعر "کاس عروس" که به گیلکی عروس چشم‌سبز معنی می‌دهد و انگار برای مادری که از فرزندش دور است نوشته شده، فرم و ساختار متن باعث می‌شود مخاطب بدون آنکه شاهد تغییر چیدمان واژگان با توجه به سیستم همنشینی زبان باشد از سطر سطر شعر که براساس خصلت جانشینی کلمات در متن ایفای نقش می‌کنند لذت ببرد.

"این طرفِ دنیا پسری هم اگر داشته باشی
پسری در این طرفِ دنیاست
به سمت‌های آبی که پشتِ سرِ اشک ریختی رفت بیخیال!
بیهوده از خیالِ من می‌گذری
اگر این‌جا باشی

دیگر آن نیستی که آن‌جا هستی
مثلِ منی می‌شوی که این‌جایم
من اگر برگردم
دیگر آن نیستم که این‌جا هستم
مثلِ تویی می‌شوم که آن‌جایی
دیگر نمی‌خندم
حتی نمی‌گندم
تنها تنهاییِ خودم را انجام می‌دهم
مثل همین حالا که حالم خوب است
و خیال می‌کنم با خیالِ راحت تنهام
بیخیال!
آن طرفِ دنیا مادری هم اگر داشته باشم
مادری در آن طرفِ دنیاست"

عبدالرضایی شاعر راه‌های نرفته‌ست و مدام با خودش رقابت دارد، حتی برخورد او با موتیفی چون مادر که هر شاعری پیرامونش قلم زده متفاوت است.

"همین که خواستم جفتی صدا کنم
جشنی به پا کنم پیر شد
مادر زودترین جای صدایم بود
که وقتی از آن دور شدم دیر شد
مادر!؟
احمق شاعری‌ست
که سعی می‌کند این را بنویسد"

به راستی که مفهوم مادر، مادر تمام مفاهیم است و نوشتن درباره آن و درنغلطیدن در تکرار، کاری صعب است. عبدالرضایی در کتاب مادرد همه‌جور برخوردی با تم مادری داشته و در این میان بیشترین نزدیکی را با ایده‌های ژولیا کریستوا دارد. کریستوا آن‌جا که متاثر از گزاره معروف سیمون دوبووار می‌گوید زن وجود ندارد بیشتر در تقابل با نظریه‌ای‌ست که زبان ادبی یا اساسن زبان را مردساز می‌داند و این‌ها همه در حالی‌ست که یک زن پیش از آنکه زن باشد موجودی سخنگوست، پس به اندازه مرد در شکل‌گیری زبان نقش دارد و من این‌جا حتی سهم زن را در زبان بیشتر می‌دانم و این البته بیشتر به واسطه نقشی‌ست که یک مادر در تعلیم و تربیت نوزاد دارد. عبدالرضایی در یکی از گفت‌وگوهایش خود را مادر شعرهایش معرفی کرده بود و این مادرانگی در شکل‌گیری شعرهای مادرد مشهود است. مثلن تم مادری در شعری چون "سیلویا" کاملن تاریخی-ست، چون شاعر با اشاره به سیلویا پلات، تن به نوعِ نوینی از مادرسازی می‌دهد:

"شب مالِ پشه‌هام
روز
آدم‌ها
آن‌ها پشه‌اند
این‌ها چی!؟
حتی میخ‌ها
فرو رفته‌اند در تخته
و آرام گرفته‌اند
اما من!"

مادرد کتابی‌ست که عنصر تخیل در آن نقشی مرکزی دارد و به همین دلیل مخاطب حرفه‌ای در شعرهایش، شاهد شکل‌گیری فضایی تازه است. به نظر می‌رسد عبدالرضایی در انتخاب شعرهای مادرد سعی کرده به تمام عناصر و مولفه‌های شعری سهم بدهد و همین خصیصه کتاب "مادرد" را از دیگر آثار عبدالرضایی خواندنی‌تر می‌کند.

پرسوناژهای درگیر تجربه

بررسی مجموعه شعر "مادرد"

مسعود آهنگری

تحلیل مجموعه شعر "مادرد" ممکن نمی‌شود مگر با ریز شدن در تک تک شعرهایش، بازخوانی و بازنویسی شعرهای کتاب "مادرد" باعث می‌شود جای حکم دادن در فضایی ماکروسکوپیک و برخورد کلی‌نگر به جزئیات و حیطه‌های میکروسکوپیک بپردازیم.

به اعتقاد بودریار، وانموده سه سطح دارد: سطح اول نسخه بدلی از واقعیت است که به روشنی قابل تشخیص است. سطح دوم نسخه بدلی است آن‌چنان طبیعی که مرزهای میان واقعیت و وانموده را محو می‌کند و سطح سوم، نسخه بدلی‌ست که واقعیتی از آنِ خود را تولید می‌کند، بودریار سطح سوم وانموده را حاد واقعی می‌نامد. شعر ابزوردیته نموداری‌ست از حرکت از سطح اول وانموده به سطح حادواقعی:

"واقعن که!
تنبلی هم زیر پایِ تو لُنگ انداخته پاشو
شده بود
باور نمی‌کنم تا تنگ غروب خواب دیده باشی
نخوابیده بود"

کسی خودش را به خواب زده است یا واقعن خوابیده است؟ حرکت از سطح اول به سطح دومی‌ست که ما می‌توانیم شبیه‌سازی را در برابر امر واقعی بسنجیم، چراکه واقعیت هنوز پابرجاست و این را در ادامه نیز خواهیم دید:

"چه نشستی بر صندلی‌های دور میز نشسته‌ای که چیده‌ای؟
سیبی نچیده بود
به اندازه دو وعده بیشتر چریده‌ای چه دیده‌ای؟
نخورده بود ... چیزی ندیده بود"

جهانی که می‌شناسیم جهانی‌ست پر از حاد واقعیت، که بودریار آن را سبک غالب تجربه و درک می‌داند. خوابی که در عمق وانمودگی‌اش به مرگ می‌رود و ما نه تنها تفاوت میان خواب و مرگ را نداریم بلکه دیگر خوابی در کار نیست.

"غیرت به این خوابی که می‌کنی گردن بدهکار است
حیف رگ که نداری
بریده بود
و تنهایی که عمری در دلش تنگی می‌کرد
زیلوی زیر میز را خون کرده بود
کور بود که نمی‌دید
مرده بود"

پرسوناژهای عبدالرضایی در شعرهای مادرد پرسوناژهایی به شدت درگیر تجربه‌های حادواقعی هستند و وانمودگی‌شان آن‌ها را به نسخه‌های دگردیس‌یافته‌ای از واقعیت بدل کرده است. پرسوناژ شعر ابزوردیته فیگوری‌ست در سراسر یک اتاق از روی تخت تا میز، پر از شک، پر از ناهمگونی، فیگوری که مملو از تن شده است، تنبلی او تنبلی انسان معاصری است گرفتار دنیای مجازی و عدم تحرک او ناشی از یورش ارتباطات

در دنیای مجازی‌ست. "ابزوردیته" شعری در میانه است؛ یعنی پرسوناژ عبدالرضایی گویی قبل از خواب ـ مرگ در شبکه‌های اجتماعی می‌گشته و دنیای مجازی او را به سوی مرگ در خود و مرگ اتاقش کشانده است. گویی انسانی این‌چنین انسانی یله شده بر روی میز بر روی تخت تنها فیگوری از یک مرگ است. جالب این‌جاست که غیرت آخرین بازمانده اخلاقیات پرسوناژ عبدالرضایی‌ست در این شعر که به زیبایی در سطرهای انتهایی خودش را در بازی زبانی قلمروزدایی و باز قلمروبخشی می‌کند از رگ خواب تا رگ گردن. بسط این انگاره باعث می‌شود تجربه حاد واقعی را کنار شخصیت ثانوی لیوتار ببینیم. شخصیت ثانوی لیوتار شخصیتی-ست بیرون آمده از یک نظام سایبری؛ نظامی که انسان عصر جدید در آن بدل می‌شود به شخصیت‌هایی ثانوی ـ حادواقعی در فیس‌بوک، تلویزیون و نظام مصرفی تبلیغات. و ابزوردیته در از لحظه‌ای آغاز می‌کند که گویی تا خرخره خورده است و تا نهایت خستگی در گرداب رسانه غرق شده است.

تعریف دوباره نفس

بررسی مجموعه داستان "بدکاری"

سیدرضا قطب

مجموعه‌ی داستان "بدکاری" اثر علی عبدالرضایی مدتی است به دستم رسیده و چندین بار خوانده‌ام و نقدهایی که بر آن نوشته شده را نیز. باید گفت که قدرت این مجموعه بر دو نکته استوار است:
اول: نوع بازی‌های زبانی و چینش کلمات و فضاسازی مرتبط با آن، که دوستان زیادی در این مورد نوشته‌اند و گفته‌اند.
دوم: نوع نگاه روانکاوانه شخصیت‌های داستان‌های این مجموعه است که کمتر کسی به آن اشاره و پرداخته است.
قصد من نیز بر این است که با توجه به نظریه‌های نقد روانکاوانه این مجموعه را به صورت اجمالی مورد بررسی قرار داده و در آینده اگر عمری ماند، بعضی از داستان‌ها را به طور تفصیل از منظر نقد روانکاوانه "مبتنی بر واکنش خواننده" مورد بررسی قرار دهم.
پایه‌گذار نقد روانکاوانه زیگموند فروید است که با نظریه‌های "نهاد"، "خود"، "فرا خود" باعث ایجاد تحولی در حوزه نقد شده است. به طوری‌که امروز دیگر روانکاوی و ادبیات جدای از هم نیستند و گاهی موازی هم پیش می‌روند و حتی گاه در هم تنیده می‌شوند. امروزه دیگر این ادبیات است که به کمک روانکاوی آمده و باعث کنکاش و موشکافی لایه‌های زیرین فرهنگ جامعه و مردم شده است. در این مجموعه (بدکاری ـ علی عبدالرضایی) نیز شخصیت‌های داستان‌ها همین کار را دارند با فرهنگ و مردم و نوع رفتارهای آشکار و پنهان آن‌ها انجام می‌دهند، طوری که گاهی باعث شده خواننده قرائتی دیگر از داستان‌ها داشته باشد، به گونه‌ای که

همین قرائت تازه باعث برملا شدن ذهنیت، شخصیت یا ناخودآگاه شود. یعنی اینکه با قرائت داستان‌های این مجموعه راهی باز می‌کنیم برای اینکه ما نفس خودمان را دوباره تعریف کنیم، بدون اینکه خود به این امر وقوف آگاهانه داشته باشیم. خودمان را به طور ناآگاهانه جای شخصیت‌های داستان می‌گذاریم و اینکه آیا من مخاطب آن داستان را ادامه می‌دهم یا نه، برمی‌گردد به نظریه هویت نورمن هالند که رابطه‌ی شخصی یا شخصیتی خواننده با متن است بنابراین با هویت او سر و کار دارد و هویت و تاثیر آن بر تفسیر خواننده از متن، در نظریه هالند واجد کمال اهمیت است. یعنی خواننده توقعاتی از متن ادبی دارد، اما با خواندن متن همه‌ی آن توقعات برآورده نمی‌شود و به همین دلیل، خواننده به ساز و کارهای دفاعی رو می‌آورد؛ مانند: "جابجایی"، "ادغام"، "فرافکنی" و... که باعث می‌شود معنا را در متن عوض کند. به عبارت بهتر معنایی از متن به دست می‌دهد که بر هویت خودش صحه می‌گذارد؛ به عنوان مثال: در داستان "گناه" از این مجموعه هر خواننده‌ای طوری این داستان را در ذهنش بازآفرینی می‌کند که با هویتش سازگار است.

بنابراین طبق نظریه هالند واکنش هر خواننده‌ای به متن ادبی، نشان دهنده‌ی شخصیت همان خواننده است.

فروید اعتقاد دارد که شروع و اصل خلاقیت نویسندگان را باید در دوران کودکی آن‌ها دانست، یعنی در بازی‌هایی که کودکان می‌کنند، چراکه بین کودکی که بازی می‌کند و نویسنده‌ای که داستان می‌نویسد (این‌جا چون داریم مجموعه داستان "بدکاری" علی عبدالرضایی را بررسی می‌کنیم صرفن اسم داستان را آوردیم وگرنه حوزه‌های دیگر هم شامل این نظریه می‌شود) شباهت‌هایی وجود دارد: هر دوی آن‌ها جهانی مختص به خود را می‌آفرینند. آن‌ها اشیاء و واقعیات اطراف خود را از راه تخیل عوض می‌کنند تا جهانی به وجود بیاورند و از این طریق خود را شاد و خرسند می‌کنند.

"فقط پنج سالم بود که گودال خودم را پیدا کردم. مادرم حامله بود و باید دختری به دنیا می‌آورد که تا آمد رفت. خانه گریه می‌کرد و در آن گودالی که برای خواهرکم حفر می‌کردند نمی‌دانستم که قرار است چه اتفاقی بیفتد!"

عبدالرضایی با نوشتن داستان جهانی به جز آنچه که در واقعیت هست به وجود می‌آورد به طوری که ما آن را باور می‌کنیم و با آن همراه می‌شویم.

"دست خودش نبود، محمد در مادرش هم که بود لگد می‌زد. نسا خانوم، مامای خانوادگی‌شان قسم می‌خورد که وقتی داشته دنیا می‌آمده با جفت پاها زده بیرون..."

عبدالرضایی در این مجموعه آن‌چنان جهانی را در بعضی داستان‌ها خلق می‌کند که ما گاهی فکر می‌کنیم از زمره شخصیت‌های داستانیم و وقتی به خودمان می‌آییم خود را درون جهانی که عبدالرضایی در آن داستان ساخته می‌یابیم و فرار از آن برای‌مان غیرممکن جلوه می‌کند و مجبور می‌شویم تن به بازی شخصیت‌های او دهیم. مانند زمانی‌که بچه‌ای (حال برای خودمان یا کس دیگری) را به پارک می‌بریم تا بازی کند و خود می‌خواهیم برویم گوشه‌ای بنشینیم و استراحتی کنیم و از هوای پارک لذت ببریم، اما ناگهان خود را می‌بینیم که داریم بچه را که سوار تاب شده هل می‌دهیم و این‌گونه می‌شود که ما نیز به طور ناخواسته وارد جهان بازی کودک می‌شویم.

فروید در ادامه نظریه‌اش توضیح می‌دهد که کودک پس از بزرگ شدن بازی را کنار می‌گذارد اما لذت بازی همچنان در ذهن و خاطر او هست و گذشتن از این لذت خیلی برایش سخت است بنابراین وقتی بزرگ شد یک لذت دیگر را جانشین لذت بازی می‌کند که همانا خیال‌پردازی است. ما در این مجموعه با عنصر خیال به شدت روبرو هستیم اما نویسنده آنقدر این خیال را برای ما باورپذیر کرده است که خواننده فراموش می‌کند که با خیال طرف است و باورش کرده آن را واقعیت تلقی می‌کند و این نکته‌ای است بسیار مهم که عبدالرضایی توانسته عنصر باورپذیری را که یکی از اصول اصلی داستان‌نویسی است در داستان‌هایش به نحو احسن اجرا کند.

از دیدگاه فروید هر خیالی به سه دوره زمانی مربوط می‌شود:

الف: از سویی با زمان حال پیوند دارد، یعنی موقعیتی برانگیزاننده در زمان حال باعث زنده شدن یکی از آرزوهای شخص می‌شود.

"چه می‌شد اگر در حال "آ" هنوز همان‌طور وا می‌ماند و منظره‌ای که ردیف دندان‌هاش پشت سرخی لب‌هاش درست می‌کرد خراب نمی‌شد."

ب: از سویی با گذشته مرتبط است، زیرا این موقعیت برانگیزاننده خاطره یا تجربه‌ای را زنده می‌کند که معمولن در کودکی حادث شده است.

"گرچه کم سن و سال، ولی هم سن و سال که نبودیم. همیشه کلاسش بالاتر بود. الفبا را او یادم داده بود."

ج: سرانجام به آینده مربوط است، زیرا ذهن شخص خیالباف وضعیتی را تصور می‌کند یا می‌آفریند که آروزی مورد نظر در آن تحقق یافته است.

"می‌دونی سارا، من با خیلی‌ها بودم اما این فقط تو بودی که شروعم کردی، ادامه‌م دادی و می‌دونم که بالاخره تمومم می‌کنی"

فروید در بحثی مربوط به نویسندگانی که ساختمان آثارشان را حاضر و آماده از منابعی مانند اسطوره و... به عاریت می‌گیرند مانند: حماسه‌نویسان، تراژدی‌نویسان، با نویسنده‌های خلاقی که خود ابداع کننده‌ی مصالح کارشان هستند مانند: رمان‌نویسان، داستان‌نویسان تمایز قائل می‌شود، چراکه می‌گوید: ویژگی بارز این داستان-نویسان، همانا تلاش برای ایجاد همدلی عاطفی بین خواننده و قهرمان داستان است و این دقیقن کاری‌ست که عبدالرضایی در اغلب داستان‌های این مجموعه انجام داده. مانند: داستان "پیک نیک"، "گناه"، "زندگی با سس سالاد"، "ورطه" و...

"دنیاش پر از آژیر بود و زندگی‌ش آمبولانسی که از میان های های گریه می‌گذشت."

ما در اکثر داستان‌هایی که به داستان‌های "روانشناختی" معروف هستند، می‌بینیم که راوی فقط شخصیت اصلی داستان را از درون توصیف می‌کند؛ یعنی راوی به ذهن شخصیت اصلی یا اول نفوذ می‌کند تا از آن طریق ما را از احساسات و حالات و روحیات و عقاید او با خبر و آشنا سازد و به همین تبع ما از دیدگاه همان شخصیت اصلی سایر شخصیت‌های داستان را می‌بینیم. به عبارتی ما در اکثر داستان‌های این مجموعه با این نوع روای و زاویه دید روبرو هستیم؛ به عنوان نمونه داستان "زمان لرزه" را می‌توان نام برد.

این موضوع از نظر فروید نشان دهنده‌ی آن است که داستان‌نویسان مدرن گرایش به خویشتن‌نگری و تجزیه‌ی "خود" به اجزاء خردتر دارند.

"اتوبوس‌های رشت رفته بودند، ترمینال غرب خلوت بود و آن‌ها که جا مانده بودند فقط من بودم همه‌ی آن‌ها من بودم که می‌خواستند بروند، فقط بروند."

شنیدن و گوش دادن به خیالات و رویاها و افکار دیگران علاقه‌ای را در ما برنمی‌انگیزد، حتی گاهی باعث می‌شود ما از طرف نیز بدمان بیاید و انزجار پیدا کنیم. با این حساب، چرا داستانی که نویسنده می‌نویسد باعث ایجاد علاقه ما و لذت بردن ما برای خواندن و شنیدن آن می‌شود؟

اگر بیاییم در داستان‌های مجموعه "بدکاری"، همین افکار شخصیت‌ها را بدون استفاده از فنونی که عبدالرضایی اعم از خیال‌پردازی، زبان، نوع نثر و... اعمال می‌کند ذکر کنیم به نظر شما آیا همان لذت خوانشی را که الان از آن می‌بریم، دوباره خواهیم برد؟

فروید در این‌باره می‌گوید: شالوده‌ی کار نویسنده فنونی است که برای تبدیل کردن انزجار به لذت به کار می‌برد. به عنوان نمونه:

نویسنده خیالاتش را دگرگون می‌کند و آن‌ها را در یک لفافه (با لذتی صوری یا زیباشناسانه) ارائه می‌دهد تا خواننده محتوای آن خیالات را تحمل کند. لذت خواننده از داستان‌هایی که همگی از تخیل مایه گرفته‌اند، "پیش لذتی" است که به او امکان التذاذ از منابع روانی ژرف‌تر و رها شدن از تنش‌های ذهنی را می‌دهد. فروید در انتها نیز محتاطانه اضافه می‌کند که شاید یک علت دیگر هم که ما از آثار ادبی لذت می‌بریم این باشد که با خواندن آن‌ها امکان می‌یابیم بدون شرمساری از خیال‌پروری‌های شخصی خودمان لذت ببریم و دیگر خود را ملامت نکنیم. به عنوان نمونه یکی از همین داستان‌های مجموعه "بدکاری" با نام "شوهرداری" را می‌توان نام برد.

"رفتم روی گردن و پیچیدم پشت گوش و تا یواش گفتم احساس می‌کنم دارم عاشقت می‌شوم، مثل ماهی سفید، پیچ ملایمی به تنش داد و ایستاد بالای سرم و همان‌طور که داشت با متانت دکمه‌های پیرهنش را می‌بست گفت: ببخشید! من شوهر دارم."

شخصیت‌های اکثر داستان‌های این مجموعه آدم‌های تنهایی هستند که انزواطلبی را پیشه کرده در خود فرو رفته‌اند. به این موضوع وقتی از بیرون از جهان داستان نگاه می‌شود و آن را زیر ذره‌بین قرار می‌دهیم متوجه می‌شویم آدم‌هایی هستند که ناراحتی‌های روحی و روانی پنهانی دارند که هدیه دنیای مدرن است و نقطه قوت بعضی از همین داستان‌ها نیز در این است که ناراحتی‌های روحی و روانی در سطح اولیه داستان نیستند بلکه در سطح‌های زیرین خودشان را پنهان کرده‌اند و ما با مطالعه روی خود شخصیت‌ها و نوع رفتار، نوع برخورد، نوع لحن، نوع حرف زدن، نوع چینش کلمات، نوع مکان، نوع زمان، نوع فضاسازی و... بدان می‌رسیم، پس محال است تنها با یک بار خواندن داستان به همه این‌ها دست پیدا کنیم چراکه این نوع داستان‌ها را باید با طمانینه و خوانش چندباره بررسی کرد و لذت برد.

و در پایان باید گفت برای اینکه حقی بر این مجموعه اجحاف نشود، تک تک داستان‌ها را باید مورد بررسی و نقد قرار داد. هر یک از این داستان‌ها خود به تنهایی می‌تواند دست‌مایه نظریه‌ای علمی باشد؛ به عنوان مثال می‌توان این داستان‌ها را از دیدگاه بینامتنیت مورد بررسی قرار داد.

"همیشه در یک زن دیگر حاضر بودم. علی‌الخصوص وقتی زنی به فکرهای من می‌افتاد."

"توی این بازی به خدا من هیچ دستی نداشتم، همه دست خودش بود."

بازیافت موضوع، انعکاس روایت

بررسی مجموعه شعر "این گربه‌ی عزیز"

سیدعلی میرباذل

این قصه را در غار هم کسی نشنید
هشدار می‌دهم
نکند از زیر لب‌های‌تان در برود
حبس دارد این قصه هفت نسل
قصه‌ای دارم که می‌گذارم از آستین دختری ته دنیا سر در بیاورد... (ص ۴۷)

شعرهای کتاب "این گربه‌ی عزیز" بازیافت‌های شاعر در اندیشه‌گریزی و نگاه فراعینیتی او و در پردازش اثر است. سازواره‌های ذهنی در انفکاک موضوع و روایت و جدال با قانون‌مداری زبان شعر، وجه مشخص آثار اوست: شاعر در دورنمای جانب‌داری از فعلیت آنچه هست و آنچه در این "هست" پنهان است، به یک هم‌زیستی شعری دست می‌یابد. سروده‌های عبدالرضایی، نوعی بازیافت موضوع و انعکاس روایت است که در قلمرو اندیشه خاص وی و در دایره‌ی واژگانی که مختص زبان‌بارگی اوست، شکل می‌گیرد. اجرای این زبان‌بارگی برای شاعر، با نوعی لذت هنری همراه است که این لذت‌بری به آن گروه از مخاطبانی که با ذهنیت شاعر ارتباط دوسویه دارند نیز انتقال می‌یابد. بنابراین می‌توان گفت که مخاطبان شعرهای عبدالرضایی به طور عام، اساسن نمی‌توانند انسان‌های اهل معامله باشند، زیرا در نظام نایافتگی ذهن و زبان شاعر، نمایه‌های

انسان‌های آرمان‌گرا و متخلق به اخلاق در پستوی تردیدانگاری سروده‌ها تاریک می‌شود. در این میان، مخاطب خاص هم در شرایطی که روشنفکر معاصر رنگ و رو باخته است از این ذهن شوریدگی و زبان‌بارگی دچار التذاذ می‌شود، اما در چهارچوبِ مدرنیته و در مقام انسان گرفتار تجدد و تعقل، ناگزیر به سرگردانی در برزخ هست‌انگاری و تردیدانگاری تن در می‌دهد. آشکار است که عبدالرضایی در سروده‌هایش آرمان‌گرا نیست، از تجلیات خود بهره نمی‌جوید، هدفمند، نصیحت‌پذیر و پندآموز هم نیست. ذهنیت او ورای استنباطش از جهان تدوین و تکوین قرار دارد. این ذهنیت نه در پی کشف حقایق است و نه در جست‌وجوی مدینه فاضله. با اینکه فریاد خود را از دالان مدرنیته به گوش‌ها می‌رساند اما خواهان رهایی از این دالان است. شاعر به خوبی آگاه است که صورت به ظاهر لیبرال مدرنیته، بسیار تک ساحتی است و عمومن به یک جنبه از واقعیت علاقه نشان می‌دهد. پس اتفاق را می‌پسندد، از کنایه و درهم ریختگی سود می‌جوید، ضد تفسیر عمل می‌کند و بعد مدرنیته را می‌پذیرد حالا این بعد هرچه می‌خواهد باشد، پست‌مدرنیسم یا چیزی دیگر که ذهن او را تابع هیچ سنتزی نکند. ذهن شوریدگی و زبان‌بارگی عبدالرضایی، حتی ملموس‌ترین واقعیات را با فرادید عینی در چهارچوب زبان شعری جای می‌دهد. نخستین شعر کتاب که محتوای آن مبیّن حس ناسیونالیستی شاعر است، گواهی بر این ادعاست:

از پوزه‌ی خرس قطبی این گربه را کش رفته‌اند
و تا دم خلیج کیش داده‌اند
لب‌های بسته او را حرف می‌زند
روی موج‌هایی که روی خودش افتاده‌ست
ایستاده‌ایم
و به این رادیو گوش داده‌ایم...

شعر بالا بیانگر این حقیقت است که شاعر علی‌رغم دنبال کردن نوعی فراعینیتی در سرتاسر کتاب، به محض رویارویی با مقوله‌ای مهم، می‌کوشد با دشواری به عینیت نزدیکی جوید و در واقع به گونه‌ای انسان شبه سابژکتیویست می‌شود و در تعیین موقعیت هنری به صورت اُبژیکال، موضع خود را در چندین نقطه تعیین

می‌کند. نکته‌ی جالب این‌جاست که با اینکه عبدالرضایی در غالب اشعارش خواهان نوعی اسفل‌السافلین است اما نمی‌تواند از حب‌الوطن من‌الایمان چشم پوشی کند!

از پنجره‌های عالم خم شده‌اید
و جهان دستشویی شماست
رها کنید آن شیرها را
آقایان
این مرد را که در بندِ فکرهایش کفش می‌کند...

کتاب "این گربه‌ی عزیز"، در کل دارای ویژگی‌های خاص مضمونی، محتوایی و زبانی است. کتابی با چنین شاخصه‌هایی در چند دهه‌ی گذشته کمتر دیده شده است. شاعر در مرتبه‌ی نخست می‌کوشد خود را از ورای عینیت به ماورای آن بکشاند. وی به پدیده‌ها و رخدادها از زاویه‌ای مستقل می‌نگرد و با وجود نگاه فراعینیتی در تعکیس موضوع، دید او نسبت به سوژه‌ها مستقیم و ظریف است.

گیرم خدا پشت ابرهای سفید و سیاه پنهان
ناخدا! دریا را که آورده بودی کجا ریختی؟
چراغی را که شاید بیاورم کفِ دستِ کدام سیاره بگذارم؟
آدم که شانسی ندارد
فوت می‌کنم که زمین سردتر شود
دستی که جهان را بر مدار دیگر بگذارد کو!؟
زمستان برف‌هایش را تمام کرد
زمین را هی دم خورشید قل ندهید
ملوانان روی دریا دیوار کار بگذارید
زلزله دارد هشدار می‌دهد به این دهکده
زمین که شانسی ندارد

ما دوباره آدم نمی‌شویم!

مکاشفه‌ی عبدالرضایی در این کتاب تناقض‌های فراعینیتی‌اش با رخدادهای اطراف اوست. او نمی‌خواهد مثل مسیح، سیلی دیگری به گوشش بنوازند همان‌طور که نمی‌خواهد از جنس یهودای اسخریوطی باشد؛ اسخریوطی‌هایی که می‌توانند در این دنیای رُبات‌ها و رایانه‌ها، هر کدام از ما باشند.

من دروغی هستم که لج کرده‌ام
و باور شده‌ام
نقشی بلند دارم
و کارگردان لعنتی به هر طرف که بخواهد راست می‌کند
راست می‌گویم
از سمتِ چپ بروید...

توجه شعرهای عبدالرضایی به پلشتی‌های دنیای اطراف قابل تقدیر است. او در آثارش با صداقتی دیوانه‌وار آنچه را که دغدغه‌ی انسان معاصر است، هرچند تلخ به تصویر می‌کشد. آمر معروف و ناهی منکر می‌شود اما نه در مقام انسان متمدن و مستعقل بلکه در مقام شاعری که در دغدغه‌ی تردیدانگاری نفس امّاره‌ی جمعی درد می‌کشد. ورود به شعرهای عبدالرضایی از جنبه‌ی هنری نیز بسیار مشکل است. تناوب اندیشه شاعر در انعکاس موضوع، با ساختار زبانی ویژه‌ای که دارد، هر منتقد ادبی را در هزارتوی فراعینیت شعرها سرگردان می‌کند.

نه خنده راه می‌برم
نه گریه تاخت می‌زنم
من در این بازی ریاضی درس می‌دهم
از تمام چند انگشتی که بلد بودم
دو انگشت سبابه کم آورده‌ام
اضافه داری بشمار...

شعر بالا در عین ضد فرم بودن، به گونه‌ای شکل‌پذیر می‌شود. در بی نظمی نظم می‌گیرد. در یک هرج و مرج زبانی قرار دارد. از هیچ تزی پیروی نمی‌کند. پراکنده است. با این حال خواننده را به سمت خود می‌کشاند و وی را متوجه خطر بزرگی می‌کند: انفجار جهان آن هم در دهکده جهانی مارشال مک لوهان که دغدغه شاعر در این شعر است. کل شعر این بیت از حافظ را تداعی می کند:

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید بدست
عالمی دیگر بباید ساخت وزنو آدمی

یا در شعر "مادر" که از فحوای کلام برمی‌آید خطابی به شاعری دیگر است (زیرساخت ذهنی عبدالرضایی نزدیکی بسیاری به ذهنیت و حسیت فروغ دارد) عبدالرضایی چنان در حسیت محض قرار گرفته و دچار زبان‌باره‌گی شده است که حس کودکانه‌ای را در برخورد با زبان به خواننده القاء می‌کند. شاعر در این سروده با احساسی خاص حتی مصراع "دستم بگرفت و پا به پا برد" را به سخره می‌گیرد:

ما راه نرفته‌ایم
فقط راه‌ها را لگدمال کرده‌ایم

رونوشت واقعیت بیرونی

بررسی مجموعه شعر "شینما"

حمید شریف‌نیا

شینما ژانر آنارشیسمی متن را در اتفاق اول به شکلی طنزآمیز به بازی می‌گیرد و برای رسیدن به این اتفاق از هر کوششی سود می‌جوید تا مولفه‌های زبانی را در لحظه‌ای دیالکتیکی بیافریند. عبدالرضایی در روایت این کتاب به بارت و اندیشه روایی‌اش نزدیک می‌شود و در کنشی متقابل در دستور زبان روایت محورهای مجازی را می‌شکند و آمیزه‌ای از نگاه‌ها را به کار می‌گیرد. به گونه‌ای که ذهن بینامتنی جاری‌اش را در هر موقعیتی به کار می‌گیرد حتی اگر به قیمت به‌هم ریختن سازه‌های ذهنی مخاطب باشد تا بنای تازه را شکل دهد. در حقیقت در این کتاب مخاطب جای ویژه‌ای را برای خودش به طور پنهانی باز می‌کند و تا رونوشت واقعیت بیرونی پیش می‌رود. حتی در لحظه‌ای با گونه‌ای تضاد روبرو می‌شود و چاره‌ای جز قربانی کردن سویه‌های معنایی کلام ندارد.

ـ این را از قسد کمی اشتباه نوشته‌ایم. (صفحه ۳)

عبدالرضایی به طرز ماهرانه‌ای مخاطب فعال را با "بند ناف خودش" به بازی می‌گیرد و در تقابل‌های جانشینی "شعرتصویر" به سمت یک پراتیک زبانی تازه می‌رود که زبان لیوتاری را برخلاف زبان ویتگنشتاین به کار

می‌گیرد. در کنش‌های سطرها و صفحه‌ها به شگردهای شاعرانه کلامی برمی‌خوریم که باز هم به سمت به‌هم ریختن گویه‌های کلامی ـ دیداری پیش می‌رود و نقبی به زبان دستمالی شده می‌زند.

تو را برای دربه‌دری از رحم درآورند
پشت فکرهای موبلندت کسی نبود
هقیقت دروق بود. (صفحه ۶)

یا:
آن سال‌ها روی هم رفته هفتاد ساله بودیم
حالا آ فتاد سال داریم. (صفحه ۲۴)
و یا:
من بچه دهاتم   جنبه ندارم
بوسم کنی سرخ می‌شوم. (صفحه ۶۴)

اهمیت زبان در کتاب شینما در برخوردهای سابژه‌ای کلام مبادرت می‌ورزد و از جایگشتی زبان محورهای دیداری را فراهم می‌آورد، به طوری که ذهن منظم و کاربردی زبان را به سخره می‌گیرد و تن‌پوش ژانرهای اجتماع سرخورده را به تن می‌کند و این‌گونه است که پراکسیس زبانی عبدالرضایی در شینما به شکل کاملن موازی با متن به‌هم ریخته پیش می‌رود و حرکت به سمت چیزی خارج از زبان (از دیدگاه لیوتار) می‌انجامد. این استقلال کلامی در متن به شکل مرموزی پنهان داشته است.

دور خودم که نمی‌دونم   **کجاست؟** می‌گردم
از هر **نه**‌ای انواعی دارم

یک **دیگرم**. (صفحه ۱۰)

و یا:

دیشب کی، یک دست سفید، از بهشت زهرا برگشت
باغچه را زیر لگد گرفت:
تو می‌خواستی نخ بادبادک مرا پاره کنی؟ (صفحه ۱۴)

عبدالرضایی در ژانر موثر خودش به ویرانگری رمزگان استوار برشعر دست درازی می‌کند و به شکلی زیبا با پاسخ‌های معناشناسیک همراه می‌شود و به گوهر کارکردی اندیشه نیچه‌وار پاسخی پر سوال می‌دهد. یعنی در بخشی از سنتز حضور مخاطب را ایجاد می‌کند و پیوسته به سمت شکستن رمزگان اندیشه‌ای پیش می‌رود. شاید بخشی از کتاب را در ذهن ابژه‌ای مخاطب (یا ذهن سابژه‌ای مخاطب) نوشته است و سوال مطرح می‌شود: "مخاطب چه چیز می‌آفریند؟ نه چگونه می‌آفریند" و تا جایی پیش می‌رود که پاسخ عکس‌ها در صفحه‌های جلوتر یا عقب‌تر آمده است.

شناسنامه‌ها چرا شماره مسلسل دارند؟ (صفحه ۱۴)
زیرا برای گربه ماهی‌ها سفر به سطح آب می‌کنند؟ (صفحه ۱۵)

این انحراف‌ها به طرز زیبایی معنای همنشینی تقابل‌ها را در تصاویر گنجانده است و به سمت کنش‌های استوار استعاری پیش می‌رود. انحراف‌هایی که از دفرم نشات می‌گیرند و گرایش به هم‌جواری تصویر ـ کلام در پرسش‌های ذهنی عبدالرضایی دارند و با مجاز مرسل (امکان ترکیبی زبان) زبان اسکیزوفرینک (در جاهایی) شینما را در قیاس با نشانه‌های غیر زبانی شکل می‌دهد.

پنجره‌ها همیشه می‌خندند
تفنگ، اسباب‌بازی خوبی نیست.
آتش! برای چی؟
بچه‌ها را معتاد نکنید
تو این صحرا

آیا فقط تراکتور چرا می‌کند؟
گاوها پوزه در Love برده‌اند (صفحه ۲۸)
عکس (صفحه ۲۹)

و یا:
چقدر بدهکار است آسمانی که برف را هر سه ساله پرداخت می‌کند؟ (صفحه ۳۵)

و یا:
خنده‌ها را چرا پاک می‌کنید؟ (صفحه ۴۱ ـ عکس)

شینما در کارناوالی پیچیده شده است که تمامیت رفتارها و منش‌های رسمی و استوار در اجتماع را به سخره بگیرد و در این واقعیت به سمت عکس‌های مردمی و گم شده‌ای پیش می‌رود که رویکردهای بالقوه انسانی دارد مثل عکس صفحه ۶۰.
و در جایی با هدف تاثیرگذاری بر مخاطب اجرا می‌شود و آنابول شکلی بیانی به خود می‌گیرد تا از متن به سخن برسد و مدلول‌های شینما به صورت پراکنده در حالت ابژه‌ای یا سابژه‌ای قرار بگیرد. وجه ممیز ژانری این کتاب حرکت زمانمند در حادثه‌های کارناوالی دارد.
این متن در حقیقت به شکل اجمالی به بعضی عناصر تیپیک شینما می‌پردازد ولی تفصیل این نکته تنها و تنها خود "شینمای علی عبدالرضایی و افشین شاهرودی"ست.

گزین‌گویه‌هایی برای "ابر" علی عبدالرضایی

بررسی شعر "ابر"

آرش عندلیب

شب که پدید آمد
شکل وقت   وقتی که در می‌رفت   دیدنی بود
تا صورت از سر صبح برداشت
روز مکثی کرد
فردا نمی‌دانست که باید بیاید
و شب که قطعه‌ای از روشن خورد
بر تکه‌ای از سیب ریخت که در جهان سوم شد
صدای سرد از کوه‌ها سرازیر و سبز از دره سر بالا رفت
و آدم که بین دو راهه گیر کرده بود عابر شد
در همان راهی که بعدها به چند منجر شد
خورشید را از بالای سر تک تک روزها برداشت و احتکار کرد
تا آب که سرتاسری می‌شد
کشتی را به نوح بسپارد
شمشیر را لوازم زندگی کند
لازم شود گوگرد بیابد

باروت را به آدم علاوه کند
و با این‌همه توفیری نکند
باز بیاید روز
شب چون گاو تاریکی از طویله بیرون بزند
روز پشت گوساله‌ای قهوه‌ای گم شود
و ابر که مادر پسر از دست داده‌ای‌ست
در آسمان چرخ بزند
هی چرخ بزند
و خلوتی پیدا نکند
که برایش سیر گریه کند.
"علی عبدالرضایی ـ من در خطرناک زندگی می‌کردم"

" ادبیات نسخه‌ای از جهان واقعی نیست.
از این کثافت همین یک نسخه بس است."
ـ ویرجینیا وولف ـ

۱ـ " ابر" هم مانند بسیاری از متن‌های عبدالرضایی خوانشی خاص خود را به مخاطب پیشنهاد می‌کند و علی‌رغم سادگی ظاهری‌اش هر نوع تمهید از پیش اندیشیده شده برای مواجهه با آن بی اثر است، چراکه ما قرار است وارد یک بازی شویم که قاعده‌های آن در هم آوردی فعال و کنشمند از سوی هر دو طرف - متن و مخاطب ـ و در جریان بازی تعیین می‌شود. "ابر" متنی هنجارگریز و بی مبالات است که با قواعد و خط و خطوط رایج ادبیات رسمی نوشته نشده است، پس نیاز داریم که چون خودش بی مبالات و خارج از چارچوب‌های رسمی به خوانشش برویم.

۲ـ ابر به دلیل بهره بردن از نوعی المان‌های حسی ـ عاطفی و نیز رفتار ویژه‌اش با زبان در کنار شعرهایی مثل "پل"، "ویترین"، "من زامپانو بودم" و آثاری از این دست در حیطه‌ی آن دسته از شعرهای عبدالرضایی قرار

می‌گیرد که انگار کم کم باید بپذیریم ژانری برای آن انتخاب کنیم و نام آن را نیز ژانر "عبدالرضایی" بگذاریم. شعرهایی که در ژانر "علی عبدالرضایی" اتفاق می‌افتند، آن دسته از شعرهای این شاعر را تشکیل می‌دهند که بیش از اینکه زبانی باشند ماورای زبانی هستند. شعرهایی که زبان را به خدمت خود درمی‌آورند اما نه برای ایجاد ساختاری تک‌خطی یا استعمال آن برای بیان یک مدلول عینی. زبان این‌جا در خدمت شعر قرار می‌گیرد تا الگویی سراسر متفاوت از آنچه که زیبایی‌اش می‌نامیم آفریده شود. ابزاری می‌شود برای تجلی جوهره‌ی مسحور کننده‌ای که نمی‌دانیم چیست و متاثرمان می‌کند؛ آنچه که ناشناخته است؛ نه در ذهن خوداگاه ما شکل گرفته نه در زبان محض. چیزی ماورایی که توسط زبان و بازی‌هایش فقط تجلی یافته است. [شعریت شعر؟]

۳ـ در ابر سطر به سطر ما با سیالیت پنهانی روبرو هستیم که متن را در جایگاهی قرار می‌دهد که مخاطب حتی با خوانش‌هایی متفاوت و چه بسا متناقض می‌تواند با آن وارد گفت‌وگو شده، در گذر از قراردادهای رایج، آن را به چالش بکشد. در گفتمانی که با ابر برقرار می‌کنیم هرچند در ظاهر امر با یک معنی سرراست از زندگی، با یک تنهایی اسطوره‌ای، یک نوستالژی و حتی اگر بخواهم خارج متنی‌تر بگویم به نوعی با روایتی نو از فرایند آفرینش جهان و نیز سیر تطور زندگی آدمی روبروییم، اما در خوانش‌های عمیق‌تر به عناصر محذوف و حضور پنهانی می‌رسیم که معرفت درونی و لایه‌های پنهان ذهن‌مان را درگیر خودش می‌کند. آن‌جا که معنای دم دستی اولیه ناگاه نشانه‌ای فقط می‌شود برای افتادن به فضایی بی‌کران در پشت شعر که آکنده از تعلیق، ویرانی و بی معنایی‌ست. در واقع این درست است که او از ابر، مادر، کوه، سبزه و... آشنازدایی نمی‌کند و حتی در سطری مانند "شب چون گاو تاریکی از طویله بیرون بزند" با آوردن قید "چون" که ظرف مشخص و از پیش تعیین شده‌ای را به متن تحمیل می‌کند که سابقن بارها به عنوان ادات تشبیه در شعر فارسی استفاده شده است، اما به دلیل همان سیالیتی که گفته شد و با قرار دادن ارجاعات بیرونی این واژه‌ها کنار هم به آشفتگی و ضد هنجارهایی می‌رسیم که از همه‌ی مرزهای هستی‌شناسانه درمی‌گذرد و ابژه‌های بیرونی در خدمت حسی قرار می‌گیرند که قرار است مخاطب را درگیر تاثری کنند که همچنان جدی و آکنده از لذت در فرایند آفرینشی دوباره پابرجا بماند. این‌جاست که ما با چهره یا چهره‌های دیگر متنی روبرو می‌شویم که برخلاف آنچه در برخورد اول سرراست و چه بسا کمی هم محافظه‌کار به نظر می‌رسید، نه تنها خیلی ساده نیست بلکه در لایه‌های زیرین خود متنی روانی، گیج و ضد هنجار است.

۴ـ اما ابر بسیار وهم‌آلود است. وهمی که وجوه سوررئال و اکسپرسیونیستی متن را برجسته می‌کند و این ویژگی بستری می‌شود در جهت افزایش قدرت تاویل‌پذیری آن. نقش مهم تخیل در روند شکل‌گیری شعر

آن‌جا بیشتر خود را نشان می‌دهد که با اجرای دقیق و زیرپوستی نوعی Personification در کلیت شعر روبرو می‌شویم. همه‌ی اشیا و پدیده‌های طبیعی دارای شخصیت می‌شوند و کنش‌های انسانی از خود بروز می‌دهند. این روح انسانی در کنار بعد تلمیحی شعر، فضایی استعاری ایجاد می‌کند که در جای خود در ایجاد نوعی پلورالیسم متنی نقش به سزایی ایفا می‌کند.

۵ـ در کل عبدالرضایی در استفاده از صنایع بدیعی که بیشتر در شعر کلاسیک مورد توجه بوده‌اند تاکنون بسیار موفق عمل کرده است. کافی‌ست به شعرهای مهم و بحث‌برانگیز او کمی توجه کنیم. "پل"، "ویترین" و بسیاری از قسمت‌های منظومه‌ی "پاریس در رنو" برای پژوهش بیشتر در این زمینه می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد و بحث بیشتر در مورد این مدعا که ژانری با عنوان "علی عبدالرضایی" وجود دارد یا نه؟

دیدمانی تازه از حسیت، زبان و عقلانیت برای رسیدن به تجربه‌های فرمیک

بررسی مجموعه شعر "جمهوری اسپاگتی"

مهدی نادری

در بررسی کتاب "جمهوری اسپاگتی" ابتدا باید از نام آن آغاز کرد؛ "جمهوری اسپاگتی" که بیانگر بی نظمی موجود در یک نظام در هم تنیده است و از این رو، جمهوری اسپاگتی را باید معجونی از حسیت، تخیل زبانی و عقلانیت دانست که با موکد کردن هر کدام از این سه مولفه در هر شعر سبب شده تا مولف به تجربه‌های فرمیک تازه‌ای دست یابد و نتیجه‌ی آن، کتابی‌ست که معمولن فرم‌های تکراری در طول آن مشاهده نمی‌شود. اما از آن‌جایی که کار نقد، قضاوتی تئوریک است، باید دید تا چه حد این تجربه‌های تازه‌ی فرمی به شعر نزدیک شده‌اند.

علی عبدالرضایی در این کتاب شعرهایی دارد که از تکنیک زبانی خاص و منحصر به فرد و همچنین استعاره و آشنایی‌زدایی استفاده نکرده و شعر صرفن بر اساس یک دریافت و کشف روی کاغذ نشسته است، به طور مثال شعر پیشخدمت که از سه تصویر عینی تشکیل شده و مولف با اتصال همان سه تصویر در تصویر پایانی فرم را بسته است. البته همواره ابژه‌هایی در این حسیت جای‌گذاری شده‌اند تا بتوان به جهانی درون متن زاده شده رسید؛ مثلن در همین شعر پیشخدمت: وجود پیشخدمت و عطر او و مهری که به گونه‌اش می‌زند، همه ما را به تاویلی می‌رساند و باعث می‌شود این فرم تازه، داستان خود را روایت کند. اما این تجربه و کشف حسی در شعری مثل "کادوی آمریکایی" به گونه‌ای بسیار ساده‌تر بروز پیدا می‌کند تا حدی که به جز سطر "با پنج کریستف کلمب منتظر در مشت" با تصویر دیگری مواجه نیستیم و فرم اثر به شکلی توصیفی و توضیحی بسته می‌شود، به طوری که مولف تنها از دو ابژه (کریستف کلمب و آمریکا) بهره می‌گیرد و به جز

ارتباطی که این دو تصویر با یکدیگر دارند، باقی سطرها بیانی توضیحی و گزارشی دارند و این سبب می‌شود با اینکه شعر دارای کشف و دریافت است، اما با خوانش اول به انتها برسد. به طور مشابه در شعر ویولون که بعد از چند تصویر که می‌تواند ما را به ویولون برساند یا نرساند، شاعر تمام تصاویر را در آخرین سطر لو می‌دهد (بلکه اندام زنانه ویولون) و به این شکل فرم شعر را می‌بندد و اجازه‌ی تاویل‌های گوناگون را از مخاطب سلب کرده و شعر را پس از خوانش آغازین، به پایان می‌رساند و به شکلی مشابه شعرهایی مثل "ایستگاه" "آلبوم خانوادگی" "ماه تمام" و... که حاصل یک آنیّت و دریافت و شهودی شاعرانه‌اند و مولف برای پرورش تکنیکال این دریافت‌ها هیچ‌گونه تلاشی نکرده و آن‌ها را در فرم‌هایی ویژه بسته است که باعث شده این دسته از شعرها در خوانش ابتدایی به انتهای خود برسند. البته نمی‌توان لذت خوانش این شهود شاعرانه و آنی را نادیده گرفت.

دسته‌ی دوم شعرهایی هستند که مولف با استفاده از خلاقیت‌های زبانی به رشته‌ی تحریر درآورده است. تخیلی زبانی که تازه است و به نوبه‌ی خود بدل به تصاویری ذهنی و زبانی شده است که در آثار قبلی عبدالرضایی به شکل دیگری نمایان شده بود؛ به عنوان مثال، شعر اندروژنی، همان‌طور که از متن شعر پیداست بیان بی جنسیتی در متن است. مولف در این شعر از تصاویری استفاده می‌کند که تخیل زبانی (به شکلی متفاوت از آثار قبلی مولف) رکن اصلی آن‌ها به حساب می‌آید:

از سلول روبرو صدای درد
یا دری که رو به ثانیه باز می‌شد می‌آمد
و در سرش زیبایی دوست دخترش که کشور کوچکی بود
مثل موزیکی ملایم گشت می‌زد

به عنوان مثال در این چهار سطر، برخی کلمات از آن هویتی که تا قبل از این شعر می‌شناختیم خالی شده‌اند و مولف به آن‌ها هیئت تازه‌ای عطا کرده است: باز شدن در رو به ثانیه، گشت زدن موزیکی ملایم.

همچنان که می‌بینیم با تخیلی زبانی مواجهیم که به شکلی متفاوت نسبت به آثار قبلی عبدالرضایی بروز کرده است. او با استفاده از این تخیل فرم شعر "اندروژنی" را به گونه‌ای بسته است تا ما به همان "اندروژنی به

مثابه‌ی بی جنسیتی" برسیم. همچنین در شعر "جنگ‌بازی" خلاقیت زبانی به شکل تازه‌تری بروز می‌کند و تجربه‌ی فرمیک نویی را روی کاغذ می‌نشاند:

در خیابان عشق یعنی عاشورا
و زیر چادرها می‌رفتیم به کربلا
یک شب که تجریش پر از ریش بود
سه چهار چادر ریخت روی سرم...

همان‌طور که می‌بینیم، خلاقیت زبانی بدل به تصاویری عینی می‌شود و این روند تا انتهای شعر ادامه دارد. یا مثلن در شعر "جمهوری اسپاگتی" که این خلاقیت زبانی به شکل غلط‌خوانی شعری از شاملو بروز پیدا می‌کند:

روزگار غریبی‌ست نازنین!
روزگار غریبی‌ست
جوانت را می‌پایند
اگر که رفته باشد روی بام
بر منبر
دهانت را می‌گایند
مبادا که گفته باشی الله اکبر.
و یا در شعر "خرما" که بعضن با تصاویری زبانی مواجهیم:
و بار داده‌اند به بازارِ تهران که حاج خانم دوباره باردار شده باشد
حاجی! دوباره سینه چاک کن!
باکی نداشته باش خاک کن! خوا...

همان‌طور که می‌بینیم ایجاد تصاویر با خلاقیت زبانی با استفاده از التریشن کلمات (موسیقی آوایی کلمات) صورت گرفته است.

و یا در شعر کودتا:

تا اجازه گرفتم
اجازه دادن کتک خورد
پریدم روی عزیز و خجالت وقتی مُرد
که به تنهاییم بَرخورد و با دوستی که در دردِ دیگری دست داشت دوست شد

همان‌طور که مشاهده می‌کنیم تصاویر ذهنی با توجه به تخیل زبانی شکل گرفته‌اند در این شعرها، فرم‌های تازه را این صورت از تخیل و خلاقیت زبانی می‌سازد.

دسته‌ی سوم از شعرهای "جمهوری اسپاگتی" شعر ـ خطابه‌هایی هستند که با توجه به بعد عقلانی و آپولونی نگاشته شده‌اند. شعرهایی که بیانی مستقیم دارند و شلیک شعر مستقیم به هدف است نه اطراف آن! به طور مثال شعر "تفاوت":

همه فکر می‌کنند
با همه فرق دارند
برای همین مثل همند

گویی مولف در حال سخنرانی‌ست، سطرهایی که حامل تفکرند تا شهود و دریافت و تکنیک:

هیچ شبی مال همه نیست
وقتی که ما نمی‌دانستیم
که هستیم
روزها مثل هم بودند

سطرهایی که تصویر نیستند و اتفاقی زبانی ندارند اما زاییده‌ی تفکرند که از آن‌ها خطابه‌ای شاعرانه ساخته است، به عنوان مثال شعر "فقط نیکسون مقصر نبود" که مولف با موکد کردن این سطرهای خطابه‌ای و بیانی، تفکر خود را مستقیمن به سمت مخاطب شلیک می‌کند:

نیکسون یکی از آن‌ها نبود
همه‌ی ما بود
ما همه بمب انداخته‌ایم در هیروشیما
ما همه هیتلر بودیم
و در فکری که به جان جهان افتاده‌ست دست داریم
چرا مدام در معشوق دنبال چیزی می‌گردیم که در عشق نیست!؟

همچنین می‌توان به شعر "جشنماهِ محرم" به عنوان شعری استثنایی اشاره کرد که در ساخت فرمیک خود از هر سه مولفه‌ی حسیت و زبان و عقلانیت بهره برده است.
در این میان شعرهایی مثل "چرنوبیل" و "۱۱/۹" نیز وجود دارند که علی‌رغم اینکه زبان در آن‌ها نقش عمده‌ای ندارد، باری چندتاویلی بودن آن‌ها باعث لذت خوانش چندباره‌ی آن‌ها می‌شود، چراکه در این شعرها، فرم با توجه به کشف تصویری (تصاویر چندگانه و چندمضمونی) بسته می‌شود. مثلن در شعر چرنوبیل:

پستان‌هات
دو پشته کشته مرده
در نسل‌کُشیِ ارامنه
بین دو رانت
دو داعشی پشت وانت
پیشِ تو طالبان پنهان است...

تشبیه پستان به کوهی از اجساد (که البته حاصل نسل‌کشی ارامنه بوده) ایهام تصویری دارد که باعث چندتاویلی می‌شود (تشبیهاتی اروتیک در بستری تاریخی سیاسی اجتماعی)

در پایان می‌توان، "جمهوری اسپاگتی" را مجموعه‌ای از تجربه‌های فرمیک تازه دانست که بر اساس مولفه‌های مختلفی شامل حسیت، خلاقیت زبانی و عقلانیت نگاشته شده و کتابی را پدیده آورده که از لحاظ فرمی مثل اسپاگتی نامنظم است و هر رشته (شعر) سمت و سوی خود را دارد.

بازگشت خاطرات

بررسی مجموعه شعر "جمهوری اسپاگتی"

سمیه ابراهیمی

اگر با نگاه ماکروسکوپیک به مجموعه شعر جمهوری اسپاگتی توجه کنیم، به اشعار کوتاه و بلندی برمی‌خوریم که تقریبن هیچ‌کدام از آن‌ها تم و موضوع مشابهی ندارند و در واقع نمی‌توان یک تم کلی برای ذهنیات مولف تعیین کرد.

به نظر می‌رسد همین موضوع دلیل انتخاب چنین نامی (جمهوری اسپاگتی) برای این کتاب شده است، چراکه هر جمهوری دارای توابع و قوانین مشخصی‌ست وهمنشینی اسپاگتی با جمهوری به تشویش موجود در کتاب، محوریت می‌بخشد.

این اغتشاش در اشعار بلند کتاب با توجه به پرش‌هایی که بینِ موتیف‌های آزاد انجام می‌شود نمودِ بیشتری پیدا کرده است؛ اشعاری مثل: خدایا کمک نکن (که البته این موتیف‌های آزاد، خلاقانه در اختیار موتیف مقید شعر قرار دارد). اما با واشکافی دقیق هر شعر، به نکات و حرکات بسیار آوانگاردی برمی‌خوریم که تا حد امکان سعی به پرداخت آن‌ها می شود:

در کنار بازی‌های زبانیِ هرچند اندکی که در این کتاب رخ داده است بیشتر به چندتأویلی و مبحث هرمنوتیک آثار پرداخته شده، چنان‌که گاهی نیاز است بیشتر از یک‌بار به خوانش اشعار پرداخت که در خوانش مجدد، لذت دریافت کاملن حس می‌شود.

در اکثر اشعار، تقطیع‌های کوتاه و سطرسازی به گونه‌ای‌ست که مکث ایجاد شده، ذهن را درگیرِ تفکر بر تک تکِ کلمات می‌کند و این نکته‌ای‌ست برای دریافت دقیق و چنگ انداختن به سینه‌ی اشعار (البته نه در همه‌ی

آثار) شعر "خرما" نمونه‌ای‌ست که در آن، سطرسازی‌های طویل، ایجاد فاصله‌گذاری و حرکت بین نثر و شعر به برجستگی آن کمک می‌کند که در ادامه قسمت‌هایی از این شعر را بررسی می‌کنیم:

خرما

دیگر به خاطر نمی‌آورم کسی مرده باشد
همه مرده‌اند
هنوز نمی‌دانم دوستانم کجا سکوت کرده‌اند
همه در همه جا لاالیم
جز آقا بمیِ خُرماخور که نخل‌ها را نفر به نفر خورد و در نخلستان عمارتی چارشانه نوساز کرد همه یک جا مُرده‌ایم و خرِ ما از کُرّه‌گی بارِ خُرما سَرِ قبرهای ما می‌برد و نمی‌دانستیم سبد سبد خرمای پهلو دریده سرِ گورِ گریه سرما خورده‌اند.
به عطسه افتاده سرپا مانده‌اند نخل‌ها با شاخه‌های ژولیده هی دست می‌کشند مویه‌کُنان بر خاک و رَکب خورده‌اند از حاجی که این‌همه خرما روی دست‌های وامانده در دعایش جاماند...

چهار سطر اول، تمهیدی برای استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری و وارد شدن به نثر در سطر پنجم است، کاملن بارز است که ایجاد این تمهید تیزهوشانه، برای رعایت کردن منطق زبانی و تصویری‌ست.
ادغام ضرب‌المثل‌ها باعثِ تغییر یافتن درون‌مایه‌ی آن‌ها و چندتاویلی کردن این شعر شده است:

"خرِ ما از کُرّه‌گی بارِ خُرما سَرِ قبرهای ما می‌برد و نمی‌دانستیم سبد سبد خرمای پهلو دریده سرِ گورِ گریه سرما خورده‌اند."

"اسرار حامد مقتدر" نمونه‌ی دیگری است که در آن منطق زبانی ـ تصویری ـ تاویلی به خوبی قابل رویت بوده و همین‌طور فاصله‌گذاری زیبایی در ابتدای شعر جلوه‌گری می‌کند:

رحِم گور است، دنیا گور! ما همه در گورستانیم، ما همه قبلن خودمان را کشتیم، پس چرا فکر می‌کنی حالا که می‌خواهی خودکشی کنی در خطری!؟ تو شعرت را بنویس

هیچ چیز خطرناک نیست

جز خاک کردنِ نقطه

زیرِ سطر

در شعری که دیگر نخواهی نوشت

جز دفن کردنِ نطفه

تهِ رحِم

در زنی که دیگر نخواهی دید...

چیدمان صحیح نشانه‌ها (رحم، نطفه، گور، خاک، مرگ) و پرهیز از زیاده‌گویی باز هم به چندمدلولی و درگیر کردن ذهن مخاطب می‌انجامد، حرکت شاعرانه و معقول بین رحم و گور و گاه جابجاییِ این دو المان باز هم متذکرِ منطق تصویری ـ تاویلی است.

تقریبن از تمامی عناوین شعرها می‌توان به درون‌مایه‌ی اثر پی برد و این نیز می‌تواند یکی از ویژگی‌های مثبت این مجموعه شعر باشد هرچند اسامی بسیار ساده‌اند.

خیال، اگر دست‌سازِ تخیل نباشد، چنان دست و پا گیر است که چیزی جز لمحه‌ای در ذهن مخاطب نخواهد بود.

رقص واژه‌ها و قافیه‌های درونی در اشعاری مثل: "نارسیس" چنان خودنمایی کرده که حسیت از سر و روی کاغذ می‌بارد؛ مانند:

صفحه بی‌کار است و توی بسترت

خودکار من مشغول کار

هنوز نرفته از دلم غمی که مهمان است

در سینه‌ای که میزبان تخته سنگی مقیمِ

کوهستان است

چگونه باید در توهای تو می‌کردم خود داری؟
سنگ‌دل بودی
سنگی   در دلم بودی
نخورده اما سنگی که تو بودی   به سرم
حالا که شیرین تو بی‌کار است و فرهادم چنین بسیار
شبانه طوری می‌گذرم از تو
که ممکن نباشد مرا به یاد آوردن

فضا ـ زمان ذهنی یکی از خلاقانه‌ترین تئوری‌های کاربردی در ادبیات نومدرنیستی است که در قسمت‌هایی از مجموعه‌ی جمهوری اسپاگتی با آن مواجه می‌شویم:
با توجه به فراز و نشیب‌هایی که در شعر "تابوت" وجود دارد، شاهد حرکت و سیر از تختخواب (ایستایی زمان ـ مکانی) به گذری در تاریخ (حرکت زمان ـ مکانی) و سفر موسی، سپس باز هم افتادن در جمعه (که تعطیلی و نوعی ایستایی تخیلی را به نمایش می‌گذارد) و از آن جمعه‌ی پر از تنهایی به فضای مجازی و باز هم نوستالژی و بازگشت خاطرات و تختی که آغازگر این فضاسازی تخیلی بود!
این حرکت و فضاسازی در آخر به زندان و آزادی‌خواهی ختم می‌شود به خوبی نمایانگرِ اعتقاد به زمان و مکان ذهنی و رد کردنِ زمان و مکان عینی توسط مولف است.
قابل ذکر است که صحنه‌ی بلعیده شدن اژدهاها توسط عصای موسی نشانه‌ی بارزی‌ست به وجودِ رابطه‌ی ترامتنیت این اثر با دوره‌ی پیامبری موسی و اشاراتی که در قرآن به آن شده است.
شعر "شتر" نیز تغییر فضا و در عین حال ایجاد رابطه‌های تنگاتنگ و ناگسستنی بین مکان‌های فرضیِ درون اثر را نشان می‌دهد (حرکت مکانی بینِ دریا، هوا، کف دست، جنگ، صحرا، سوراخ موش، کافه، آشپزخانه و...)
در شعر شتر، اشاره‌ای به مجنون، فرهاد، هاجر، ابراهیم، موسی شده که رابطه‌ی ترامتنی این اثر را نشان می‌دهد. نمی‌توان در بیرونِ این مجموعه ایستاد و شمای کلی از دغدغه‌ها و جهان ساختگی در ذهن مولف داد، چراکه با توجه به تعداد زیاد اشعار و متفاوت بودن تم آن‌ها، به نویسش این مجموعه در بازه‌های زمانی متفاوت پی می‌بریم.

نوع اجرا و پرفورمنس متفاوت اشعار در این کتاب، بیداد می‌کند؛ بعضی‌ها خطی و ساده، بعضی تکنیکال و بعضی پر از شهود و حسیت است؛ مانند اشعار "بوسه، جدایی".

با توجه به حس درونی هر شعر، گاه سرعت سطرها کم و القاگر آرامش و گاه با افزایش سرعت سطرها لحن‌سازی خوبی تولید می‌شود.

هرچه اشعار طویل‌تر شده نقش موتیف‌های آزاد پر رنگ‌تر و چندبعدی و چندصدایی (پلی‌فرمیک و پلی‌تمیک) نمود بیشتری می‌یابد؛ مثل "خرما، شتر" که البته این موضوع به همراه تعلیق و شکست روایات از مشخصه‌های اصلی اشعار عبدالرضایی‌ست.

اشعاری مثل " کادوی آمریکایی" و "رادیو هد" و... ساده‌نویسی را به شعر القا کرده و این ساده‌نویسی جاذبِ مخاطب عام است، در حینِ گیراییِ اشعار در ذهن مخاطب خاص.

جانشینی کلمات و تلفیق استعاره‌های ذهنی با عینیت در شعر "نیمرو" ذوق و شور را در مخاطب برمی‌انگیزد چنان‌که نیمرو و شعر به جای هم ایفای نقش کرده و در عین حال دو بعدی و طنزی را در خود نهفته می‌کند. این تکنیک در شعر طرطوس نیز (استفاده از کوسه و تمساح به جای تانک و...) مشهود است.

مجموعه‌ی اسپاگتی در نوع خود یکی از آثار استتیک و هوشمندانه‌ای است که عبدالرضایی با توجه به خلاقیت ذهن مخاطب و با درگیر کردن هم‌سوی دو قوه‌ی دیونیزوسی و آپولونی، دست به خلق و نویسش آن زده است؛ تاجی که یک اثر ماندگار و نومدرنیسم بر سر مولف خود می‌نهد در این مجموعه به زیبایی چشم‌نواز است.

تنهایی درست

بررسی کتاب "دیل گپ"

محمد مروج

انفعال، یکی از خصلت‌های محبوب قدرت‌هاست. آن‌ها نویسنده و شاعر و ملت منفعل را بسیار دوست دارند. روشنفکری که خایه‌هایش را کشیده‌اند، کبریت بی‌خطری‌ست که اتفاقن هرچه بیشتر دیده شود، بهتر است. جامعه‌ی ادبی ما هنوز راه خود را پیدا نکرده و همیشه از یک طرف بام می‌افتد. پس راه چاره چیست؟ فکرپردازی. تنها راه علاج این سرطان، آگاهی و شیوع آن بین عوام است. دیل گپ، کتابی‌ست که همه چیز هست و هیچ نیست. البته نه از نوع چنین گفت زرتشت نیچه. این‌جا نیچه را کسی نمی‌گاید. این‌جا، لشکری از سپاهیان تک‌نفره جمع‌اند. بعضی قطعات این کتاب، از دلتنگی‌های شاعر تنها که دائم بین کاون گاردن و انزیل محله، طی‌الارض می‌کند، می‌گوید. بعضی اپیزودها، بشدت فلسفی‌اند و برخی دیگر اجتماعی. دیل گپ، به تو ایده می‌دهد تا بنویسی، تا بگویی و اگر گاردت را دور بیندازی، آنارشیست درونت را پرورش می‌دهد تا حجاب‌ها را کنار بزنی. این کتاب پر از ایده‌های نو و فکرهای تازه است که تو را به ناکجا آباد می‌برد. فرقی نمی‌کند شاعر باشی یا شعرخوان، نویسنده باشی یا مخاطب، دیل گپ دریایی‌ست که به اندازه‌ی فهم و درکت، به‌تو مروارید می‌دهد. دیل گپ شعر نیست ولی از شعور می‌گوید. فلسفه نیست ولی به‌شدت فلسفی‌ست. بستگی به تأویل تو دارد.

حال در این مجال کوتاه، به بررسی و واکاوی یکی از قطعات آن می‌پردازیم.

در قطعه‌ی ۱۰۶کتاب، به جریانی اشاره شده که تاکنون کمتر بدان پرداخته شده است. اگر شاملو در زمان حیاتش باید در سانسور باشد، اگر فکر و شعر او برای حکومت‌های هم‌عصرش خطرناک است، به‌طوری که

باید ترجمه‌ی دن آرام را بعد از مرگش از زیر خروارها خاک بیرون بکشند، پس چرا حال، حتا نامه‌نگاری‌های بی ارزشش و یا نوشته‌های خصوصی او به آیدا، به چاپ انام برسد؟ چرا پرتیراژترین کتاب‌های بازار نشر، باید از آن نویسندگان مرده باشد؟ شاملوهای مرده، خیلی بیشتر به‌کار حکومت‌ها می‌آید. این امر اتفاقی نیست. این درست که فرهنگ ایرانی، مرده‌پرست است ولی اتفاقی هولناک پشت این قضیه جاری‌ست. شاعری که مرده و یا به‌حدی ضعیف شده که توان فعالیت ندارد، می‌تواند ابزار مناسبی برای مقابله با شاعران تازه و آوانگارد باشد. اتاق‌های فکر بی‌رحم حکومت، آن‌قدر نوشته‌های آن‌ها را در بوق و کرنا می‌دمند تا عرصه برای دیده شدن نویسنده‌گان عاصی و سازش‌ناپذیر باقی نماند. حال شاعر امروزی در سه عرصه باید بجنگد. اولی میدان مبارزه برای اثبات خود به‌عنوان یک مولد فکری جدید. دوم باید به مقابله با سنت‌ها برود و به افکار عمومی ثابت کند آن‌چه گفته شده، اکنون مرده و ادبیات، عرصه‌ی افکار و اندیشه‌های تازه است و سوم، باید نشان دهد که دشمنی‌اش با درگذشتگان، خصومتی شخصی نیست و او با افکارشان ستیز دارد و نه با شخص آن‌ها. بدین شکل است که جنگی فرسایشی بین ارتش یک نفره‌ی شاعر آنارشیست و خیل طرف‌داران بهمان نویسنده و شاعر مرده در می‌گیرد که یا منجر به پیروزی فن‌ها می‌شود و یا اگر شاعر تنها موفق به ارائه‌ی فکرپردازی‌هایش شود، دیگر عمر فعالیت ادبی‌اش به‌سر آمده و خود تبدیل به چکشی برای کوبیدن آیندگان می‌شود. این تراژدی‌ست که متأسفانه، سده‌ی اخیر ادبیات ما گرفتار آن است و مخصوصن در چهار دهه‌ی گذشته، غلظت آن بیشتر شده است.

یکی از دلایل عمده‌ی شکست روشنفکری ایرانی، کلی‌گویی و تمامیت خواهی آن است. روشنفکران همیشه روی سخن‌شان، جمع بسیاری از مردم بوده و عادت به برگزاری جلسات و میتینگ‌های شلوغ داشته‌اند در حالی‌که این شیوه‌ی عمل، بارها شکست خورده است. متقاعد کردن یک نفر مطمئنن ساده‌تر و بهتر از خطاب قراردادن توده‌هاست. جنبش امروزی ما، رایزومی‌ست، یعنی افکار ما مثل ریشه جوانه می‌زند و از سینه‌ای به سینه‌ی دیگر منتقل می‌شود و به این شکل، در آینده نسلی زنده و پویا داریم که زندگی را زندگی می‌کنند.

دیل گپ، جرقه‌ای‌ست که دیر یا زود، تاریکی را نابود می‌کند. با این کتاب، روز به روز تنهاتر می‌شوی و اگر چنین شدی، بدان که راه را درست رفته‌ای. دیل گپ، تو را از موضع انفعال خارج می‌کند و باعث می‌شود به‌جای این‌که محل اعمال قدرت باشی، خود تبدیل به چشمی سراسربین شوی و بتوانی بازی مطلوب آن‌ها را به‌هم بریزی.

مترسک‌ها لطفن کنار

بررسی کتاب "دیل گپ"

امین رجبیان

"مهم نیست که بعدها اُپورتونیست‌ها دستِ پیش بگیرند و مترسک‌ها لقب منجی! مهم نیست! مهم این است که تا وقتی هستی درست باشی، تا می‌توانی در خطر بنویسی"
در زبان گیلکی "دیل" یا همان دل یک عضو انقلابی-انتحاری‌ست. در زبان لری "گَپ" یا "گُت"، همان گفت است و معنای بزرگ هم می‌دهد .
خواندن بعضی سطرها دلِ گنده‌ای می‌خواهد، شاعر می‌خواهد با حیثیت تمام کلمه‌ی "شاعر".
من شاعرم ،یک اختلال ژنی در بیان مسلط.
"من" شاعر است. عبدالرضایی یک من است که با توست و صبح‌ها او می‌شود تا پشت این همه تنهایی یکی باشد که حنجره بدراند و پاپوش از پای لجن‌زار بردارد. او منِ هویتی خناس و وسواسِ شاعر است که تاکنون زیر خرواری از تاریخ واقعی یا دروغ واقعی پنهان شده، و حالا شرّش را نازل کرده و سر این دروغ واقعی آوار شده است.

شعر، شهرِ شَرّ است و شَر سرایدار شعر. شر بی‌خانمان است. هر جا هست بیرون در است. با انگشت‌های سرخِ سرما پشت پنجره. اما مکانی در ناکجاآباد ضمیر عمومی عوام‌الناس هست که سکونت‌گاه شَر است و آن شهر، شعر است. شهری نکبت‌زده و آسمانی، شهری در تنهایی. برای همین است که فرهیختگان و تحصیل‌کردگان، سرکردگان و نمایندگانِ تیپ‌های اجتماعی مسلط، همان رمه‌های نظر کرده‌ی اجتماعی، این شهر خاموش را نمی‌بینند و نمی‌یابند. آن‌ها تحت اغوای انگیزه‌های سیستمی و طبق دستورالعمل رفتاریِ

ریزتراشه‌های ذهنی‌شان و با همان برچسب‌های مشخص‌شان رفتار می‌کنند. این‌ها همان لشکر مکانیزه، همان سرآمدان نظام یکسان‌ساز سرمایه‌داری‌اند که هر صدایی، هر سکوت و هر حرکتی خارج از این محدوده تعادل‌شان را برهم زده و سرگیجه می‌گیرند و تهوع سارتری به‌شکل معکوسی شامل‌شان می‌شود، عُق می‌زنند به هیکل قناس خودشان و رمه‌های تماشاگر.

این انقلاب شعری که از همان شهر خاموش شَرزا شروع شده و در حال تکثیر فردیت خلاق است.

این انقلاب شعری مال دل گنده‌هاست. آن‌ها که اینرسی و مقاومت بی‌درکیِ عمومی را شکننده می‌دانند و به آن قاه‌قاه می‌خندند. این انقلاب برعکس انواع اجتماعی‌اش برای نق زن‌ها، مفت‌خورها، متقلب‌ها و ظاهربین‌ها چیز دندان‌گیری ندارد. پس "دنبالِ فرصت نباش، حسودی نکن، خالق باش! وقتی نمی‌توانی یک‌جور دیگر دوست داشته باشی نباید
عاشق کسی بشوی که یک‌جور دیگر است"

دعوت به بیداری

بررسی کتاب "دیل گپ"

رسول آماده‌پور

دیل گپ یک کتاب نیست! شبیه کتاب‌های رمان، شعر، فلسفه، تاریخ و...پس دیل گپ چیست؟ دیل گپ یک دریچه است. دریچه‌ای که مارا به تفکر، به خرد راهنمایی می‌کند. دریچه‌ای که ممکن است ما را به بسیاری از مطالبی که در کتاب‌های فوق به آن‌ها اشاره می‌شود، راهنمایی کند. دیل گپ فرم ندارد! فرم کتاب ندارد! دیل گپ را می‌توان از اول، وسط، آخر و یا هر جا که خواننده دلش بخواهد، خواند و فهمید. بیشتر شبیه فرم زندگی ما آدم‌هاست. ما که در موقعیت‌های گوناگون قرار می‌گیریم و نسبت به آن واکنش نشان می‌دهیم. دیل گپ واکنش خرد است. خردی از نوعِ خرد ایرانی که شاید بتوان نمونه‌اش را در اندیشه‌های شمس تبریزی که در قلم سهل الممتنع سعدی ریخته باشند، پیدا کرد. یا شاید بتوان نمونه‌اش را در اندیشه‌ی غرب، در گزین‌گویه‌های فردریش ویلهلم نیچه‌ی آلمانی پیدا کرد. دیل گپ پتک‌وار بر سر بلاهت و حماقت می‌کوبد. زیرا براین باور است که حماقت، نابودگر همه چیز است. "آدمی جز در محاصره‌ی حماقت نیست، برای همین بدبخت‌تر از آن است که احساس خوشبختی کند. درد، از زمره لوازمِ یدکیِ همه‌ی ماست، چون همه آشغال جمع می‌کنند و تا می‌توانند می‌دوند که حسابِ حماقتشان در بانک‌ها بالا برود، بعد هم به این بلاهت پز می‌دهند. از این بلاهت دوری کن! برای این‌که کمتر برنجی بیشتر ببخش! نه برای این‌که دلی خوش کنی، برای این‌که خوش باشی ببخش! من هرگز پول نخواستم، پی ثروت نبودم چون فقری جز حماقت وجود ندارد. مغرور بودم اما هرگز آن‌قدر تکبُّر نداشتم که بترسم. با خسیس جماعت هم رفاقت نکردم چون هنوز مطمئنم فقط وقتی که می‌خواهی، دریغ می‌کنند. همیشه از دوست احمق، عشق احمق و از طرفدار که یعنی احمق

دوری کردم و مطمئن بودم فقط این‌ها می‌توانند نابودم کنند" دیل گپ آینه‌ی تمام قدی است که نقطه ضعف‌های ما و جامعه‌مان را بازتاب می‌دهد.از انقلابی که (کارش معجزه است یکی را از تبعید می‌آورد و میلیون‌ها نفر را می‌فرستد به تبعید!) از انتخاباتی که (شرکت در آن حالا دیگر تنها آری گویی به رئیس نیست، بلکه پذیرشِ نوکری زیر سیطره‌ی ارباب است) از سینما و سینماگر ایرانی که (سال‌هاست بدل به چند تپه کثافت شده. حتی فکر کردن به‌شان هم آدم را کثیف می‌کند اما چه باک! با این‌که دکترم گفته دیگر باید از الکل فاصله‌ای فرسخی بگیری وقت است بزنم به خمره و در فایلی صوتی هم که شده بزودی ترتیب این گله‌ی همه چی کیچ را بدهم) و از تنها دلیل نگون‌بختی ما ایرانی‌ها یعنی سانسور(سانسورقتل فکر است و اندام آدمی عزیزتر از فکر عضوی ندارد! مغز خانقاهِ آدمی‌ست اما ایرانی‌ها مغز نمی‌خواهند، ندارند! همهمه‌ای‌ست درایران، بسیجی همگانی علیه فکر، همه از دم به شغل کثیف سانسور مشغولند و یکی نیست بپرسد چرا!؟) و از...سخن به میان می‌آورد. در یک جمله‌ی کوتاه، دیل گپ دعوت به بیداری است.

متن‌هایی برای هیچ

بررسی کتاب "دیل گپ"

شهره کیوان

در فضای خفقان‌آوری که مشکلات فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و فقر شعوری برسر مردمانش آوار شده است، " همه منتظر معجزه‌اند".

منتظر ناجی که دستشان را بگیرد و بیرون بکشد. کسی جرات ناجی شدن ندارد حتا به فکر راه نجات خودش هم نیست؛ همه ترجیح داده‌اند چشم ببندند و با ذکر نجات، لحظه‌های بهتر را انتظار بکشند. تصور کرده‌اند ناجی‌شان شاخ و دم دارد و یک سرو گردن بالاتر است.

در چنین اوضاعی که یادشان رفته با قلب‌شان شکوه کنند، دل وارد عمل می‌شود و نشانه‌ای از واسطه‌ی ناجی را رو می‌کند.

دیل گپ؛ گپ زدن‌های ناگفته‌ی دل است که با زبانی روان آمده تا ناجی را که همان شعور است، نشان بدهد. دیل گپ، نه شعر است نه نثر، نه ادبیات است نه نا ادبیات، بلکه مانند راهبری است که پله به پله ذهن را به سمت شعور می‌برد و هرازگاهی که مسیر یکنواخت می‌شود، تلنگری به تفکر می‌زند.

در اپیزود اول، کتاب با سیلی محکم برای مخاطب آشنایی‌زدایی می‌کند و برخلاف باور عموم که از خراب کردن هراس دارند، مخاطبش را دعوت به خراب کردن می‌کند: "زود باش پل‌هایی پیش رو داری که باید خراب شود" و یا در اپیزود سوم خود واقعی مخاطب را به او نشان می‌دهد "نباید بترسی، نباید بلرزی، زندگی واقعی‌ت دقیقن از جایی‌که دیگه هیشکی به تخمت نیست آغاز می‌شه". زبان خودویژه و ساده‌ی دیل گپ که با نثری مختص خود همراه است، باعث شده که مخاطب آن‌را روان بخواند و حرف‌های دلش را به زبان

بیاورد؛ حرف‌هایی که شاید ترس از بیان آن‌ها همیشه او را آزار داده است. با وجود جملات و فعل‌های عامیانه، این کتاب که عصاره‌ای از فکرپردازی چندین ساله نویسنده است، با نگاهی شاعرانه نوشته شده است. ذهن مخاطب در حال خواندن متوجه سوالاتی می‌شود که برایش جوابی نیافته است؛ در واقع دیل گپ به روشی برتر می‌فهماند، سوالاتی که جواب واحدی ندارند بلکه هرکس تاویل خود را دارد. مانند دریایی از فهم و واژه که هرکس به اندازه‌ی ظرفیت‌اش از آن سهم می‌برد.

بازی‌های زبانی به‌کار رفته در کتاب، مخاطب را به ادامه خواندن ترغیب می‌کند و تلنگرهایی که به شعور خواننده می‌زند، او را به تامل وادار می‌کند. یعنی با خواندن هر سطر، مخاطب مجبور می‌شود سطر قبلی را بخواند و در دوباره‌خوانی، مطلب را فهمیده و در آن تفکر کند.

درست در زمانی که ادبیات از سانسور رنج می‌برد، دیل گپ آزادانه اصطلاحاتی مانند "به تخمت نباشد" را به‌کار می‌برد و بار دیگر انتخاب مناسب نام کتاب را به رخ می‌کشد. دیل گپ حرف برای گفتن بسیار دارد و بدیهی است که نوشتن چنین کتابی جز به قلم علی عبدالرضایی ممکن نیست.

رقص واژه‌ها

بررسی کتاب "دیل گپ"

عارف حسینی

عنوان کتاب "دیلِ گپ" که به زبان گیلکی و معادل "حرف دل" است، به تنهایی نمونه‌ی خوبی از ژانری ادبی‌ست که در فضای ادبیات پارسی مهجور مانده و کمتر به آن توجه جدی شده است.

متن ادبی و یا دل‌نوشته معادلی‌ست برای prose در ادبیات انگلیسی که در مقابل شعر یا poem قرار دارد.

در ادبیات کلاسیک فارسی هم نثر مسجع -نمونه‌اش گلستان سعدی- در مقابل شعر موزون قرار دارد.

با گسترش فضای مجازی و آسان و سریع شدن انتشار متن‌ها، این قالب ادبی که تقریبن اقبال کمی بین نویسندگان فارسی‌زبان به‌صورت جدی دارد، دچار نوعی بدفهمی شده که هر نوشته‌ای با اندک تخیل و تزئین نام متن ادبی و یا دل‌نوشته به خود گرفته است.

"دیلِ گپ" حرف‌های خودمانی یک نویسنده (شاعر) است که سعی دارد با زبانی ساده، تخیل، تفکر و نظر خود را با دیگران در میان بگذارد.

نکته برجسته در "دیلِ گپ" اجرای آن و نوع برخورد نویسنده با زبان و واژگان است که وجه تمایزش با سایر دل‌نوشته‌ها از دیگر نویسندگان‌ست. در واقع "دیلِ گپ" نمونه‌ای شاخص و برجسته برای ژانر متن ادبی(prose) است.

سَوای تفکر و جهان‌بینی نویسنده در این کتاب، نحوه‌ی اجرای متن در آن‌را بررسی می‌کنیم:

لحن‌گردانی:

لحن‌گردانی از مؤلفه‌های شعر نومدرن است، به این معنا که نویسنده (شاعر) در اجرای متنش در برخوردی فعال(objective) و با توجه به فضا و تم متن، لحن بیان خود را انتخاب کرده و به اجرا می‌گذارد.
لحن‌گردانی بار حسی و عاطفی متن را بر دوش می‌کشد و با ایجاد صمیمیت مخاطب را در درک و حس محتوا و احساسِ متن یاری می‌کند.

فرم‌گردانی:

در نگاه مدرن به هنر، محتوا و فرم از یکدیگر جدا نیستند و برعکس در هم تنیده‌اند، هر متنی با توجه به محتوایش، فرم اجرایی مخصوص به خود را می‌طلبد.

سینمای متنی:

به کاربردن تخیلی واحد در کل متن، خیال‌پردازی در سطرها و بیان تصویری، مؤلفه‌هایی است که سینمای متنی را ایجاد و خوانش متن را برای مخاطب لذت‌بخش می‌کند.
لذت خواندن "دیلِ گپ" در نحوه اجرای آن است که از مشخصه‌هایی که در بالا به آن اشاره شد، بهره می‌گیرد.علی عبدالرضایی به مثابه یک شاعر، قدرت تخیل و تکنیک‌های اجرای شعر را در متن هم به کار گرفته به‌طوری که هر متنی از دیلِ گپ دارای لحن و فرم خاص خود و اجرایی تصویری‌ست که به دلیل حجم بالای متن‌ها از آوردن نمونه خودداری کرده و خواندن خود کتاب را پیشنهاد می‌کنم.
برخورد شاعرانه با متن و از طرفی مهندسی واژگان علی عبدالرضایی تا حد به رقص درآوردن واژگان پیش می‌رود و حرف‌های دل او را [که دیگران شاید به سادگی و بدون تکنیک و ابتکاری به متن تبدیل کنند] بر دل می‌نشاند.
نکته‌ای دیگر که می‌توان به عنوان مشق و آموزه‌ای از این کتاب دریافت و به سایر اهالی ادبیات پیشنهاد نمود، توجه به نثر و پرداختن به آن و جدی گرفتنش است. "دیلِ گپ" اقلیمی متنی‌ست که هر گوشه‌ی آن آب‌وهوایی منحصر به‌فرد دارد و می‌تواند نمونه‌ی عملی بسیار خوبی برای نویسندگان به‌ویژه شاعران پارسی باشد.

به‌راستی بسیاری از نویسندگان و شاعران پارسی در نثر و نوشتن ضعیف هستند و بدتر این‌که نثر را در شأن شاعرانگی خود نمی‌دانند و چه بسا هنوز در نگارش واژگان شعر خود هم دچار غلط‌نویسی هستند.

خُرده‌ای بر کتاب:

متن کتاب پر از اصطلاحاتی‌ست که به صورت فنگلیش (واژه انگلیسی را به خط پارسی نوشتن) نوشته شده است. پسندیده‌تر آن بود که در برابر واژه و در کمانک () معادل آن به خط انگلیسی هم نوشته و در پاورقی [که در هیچ صفحه‌ای از کتاب وجود ندارد] مختصری توضیح داده می‌شد تا مخاطب ناآشنا هم امکان فهم مطلب را درست‌تر و مستقیم‌تر به‌دست می‌آورد نه فقط از روی حدس‌وگمان و با توجه به محتوای متن، تفسیر و برداشت خود را از آن بخش داشته باشد.

شعله‌های دوزخ

بررسی کتاب "دیل گپ"

پیمان اصغری‌کانی

"همه چیز بازی‌ست. سعی کن ببازی! تنها "شکست" تو را به آن‌چه مـی‌خـواهی نزدیک می‌کند"

زمانی که شما یک نوشته را "می‌خوانید" با زمانی‌که شما یک نوشته را "می‌خورید" فرق دارد. اساسن اثری که در جهنم خلق می‌شود، با متنی که در بهشت نوشته می‌شود، متفاوت است. پس شعله‌های دوزخ، گوارای آن قلم. همیشه ناب بماند و شعله‌ور. برای من دیل گپ هم مجموعه متن‌هایی‌ست خوردنی، همراه با آزادی و استقلال تفکری که در آن موج می‌زند. مخاطبی که در فضای سانسور زده‌ی ایران و اختناق حاکم، به مرز خفگی رسیده است، دنبال پنجره‌ای‌ست که رو به هوای تازه باز شود. دیل گپ حرف دل است. نقاب ندارد و این صراحت لهجه، گمشده‌ی مخاطبی‌ست که جز نقاب ندیده و جز حجاب نخوانده، و راز جاذبه‌ی کتاب در همین‌جاست. این نوشته‌های کوتاه، مثل دانه‌های تسبیح، دل به نخی داده‌اند و در نقطه‌ای سر به مرکز گذاشته‌اند؛ "حکمت"! این نخ نامرئی، که در کلمات نفوذ کرده و حرف را ورز داده است. حرف‌ها لباسی ندارند. مثل خود حقیقت، لختِ مادرزادند. از این‌رو گاهی مشمئز کننده و آزار دهنده‌اند. رسوای عاصی‌اند. اما آن‌جا می‌نشینند که باید بنشینند و آن‌جا را می‌زنند که باید بزنند. حرف‌ها مثل چشمه می‌جوشند و راه می‌افتند و تو البته به اندازه‌ی ظرفـات بر می‌داری. کلام، صریح و صادقانه است با نثری قوام یافته به همراه تکیه کلام‌های خود ویژه‌ای که به مغز خواننده پرچ می‌شوند و از سوی دیگر ، قلم عبدالرضایی را از دیگر متفکران و نویسندگان متمایز می‌کند. قلمی که مثل قبل، شمشیر را از رو بسته و سرِ آشتی ندارد. دیل گپ

شاید بین آثار عبدالرضایی، مانیفست‌شان است، با عمقی بسیار بیشتر از سطح که باید نیک در آن فرو رفت و اندیشید. بدون اغراق، حرف‌ها از جنس دیگرند. پر بیراه اگر نباشد پیامبر گونه‌اند. خب مگر یک پیامبر چه می‌گوید؟ اگر پیامبر کتاب دارد، اینک این کتاب. اگر آیه دارد، اینک این آیه. اگر حکمت دارد و سر آن دارد که نظام ارزشی و اخلاقیِ نو بنا کند، علی عبدالرضایی در این کتاب، همان می‌کند.

کلاف انقلابی

بررسی مجموعه شعر "جمهوری اسپاگتی"

محمد مروج

صفحه‌ی کاغذ، قلمرو حکم‌رانی کلمات است. جایی که نویسنده برای انتقال احساسش، دست به دامن واژه‌های جوهری می‌شود. ذهن شاعر هنگام نویسش، درگیر دو عامل تعیین کننده است: ساختار یا فرم و مضمون و درون‌مایه. توجه به این دو موضوع مهم، ضروری‌ست و در یک شعر خوب این دو به یک نسبت پرداخت می‌شوند تا اثر هم از لحاظ شکل ظاهری و هم جهان درونی، تأثیرگذار باشد. در کتاب جمهوری اسپاگتی، اتفاق مهمی رخ داده که این اثر را از دیگر نوشته‌های عبدالرضایی مخصوصن از کتاب‌های دهه‌ی هفتاد و هشتاد او متمایز می‌کند. این مجموعه، طیف وسیع‌تری از خوانندگان را دربر می‌گیرد، به عبارت دیگر، جهانی‌تر است و می‌تواند هم از فارسی زبانان و هم از دیگر زبان‌ها مخاطب داشته باشد. عبدالرضایی شاید در کتاب تازه‌اش از مؤلفه‌های تئوریک و ساختاری مثل بازی زبانی، فاصله‌گذاری، روابط ترامتنی، چند واژگانی و... کمتر استفاده کرده باشد و این کتاب نتواند مخاطب فارسی زبانی که هنوز در ذهنش، خاطرات پاریس در رنو یا تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند را حفظ کرده، راضی کند، ولی این کتاب به شدت نو و جدید است. بنابراین برای بهتر خواندن و راهیابی به موتیف آن، باید پوست انداخت و فکر را از هر آنچه سنتی‌ست، خالی کرد. یک ساختارگرا ممکن است با آثار قبلی شاعر ارتباط بیشتری برقرار کند چون بیشتر با متن سر و کار دارد ولی از دید یک پساساختارگرا که با اثر طرف است، جمهوری اسپاگتی حرف‌های بیشتری برای گفتن دارد. تفاوت بین متن و اثر، این است که متن، ماهیت دیدنی دارد و در واقع ساختار مادی ابژکتیو بیان است ولی اثر، موجودیت شکل گرفته‌ی متن در آگاهی خواننده است. تا زمانی که شعری هنوز روی صفحه‌ی کاغذ

است و هنوز ابزار ارتباط هنری ایجاد نشده، آن شعر یک متن است ولی وقتی در آگاهی خواننده و یا شنونده شکل می‌گیرد، تبدیل به اثری هنری می‌شود.

علت نام‌گذاری کتاب می‌تواند دو چیز باشد؛ اول اشاره به رشته‌های درهم اسپاگتی‌ست و به دلیل پیچیدگی-شان، به کلاف سردرگمی می‌مانند که سر و تهش معلوم نیست و همین موضوع، اشاره به سرگردانی انسان قرن بیست و یکمی در بین انبوه نشانه‌ها و استعاره‌های زندگی نوین می‌کند. دوم، شباهت ظاهری ترکیب جمهوری اسپاگتی و جمهوری اسلامی‌ست که منظور نویسنده، به‌هم ریختگی اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی و ادبی ایران است.

جمهوری اسپاگتی زبان ساده‌تری دارد و می‌تواند ارتباط بیشتری با مخاطب برقرار کند. دلیل انتخاب چنین زبانی از طرف شاعر، می‌تواند دو موضوع باشد:

۱) او می‌خواسته طوری بنویسد که شعرش قابل ترجمه به زبان‌های دیگر باشد. شعری که بازی زبانی دارد یا کلماتش خصلت چندواژگانی، در ترجمه به مشکل برمی‌خورد مثل اولیس جیمز جویس که ترجمه‌اش هرگز آن بازی‌های زبانی و اصالت متن اصلی را منتقل نمی‌کند.

۲) انسان از بدو تولد تا مرگ، در هر مرحله از زندگی، علائق و سلیقه‌های متفاوت دارد و توجهش معطوف به مسائل خاصی‌ست. دل‌مشغولی‌های یک جوان بیست ساله با مردی که در سال‌های پایانی دهه‌ی پنجم زندگی‌اش به سر می‌برد، فرق می‌کند. عبدالرضایی جوان در سال‌های انتشار نخستین آثارش، بیشتر به فرم و استراکچر شعر خود توجه داشت و ممکن نیست که بتواند در این سن، کتابی مثل شینما را تکرار کند. از طرف دیگر، جمهوری اسپاگتی پخته‌تر و جاافتاده‌تر است و با توجه به رویکرد جهانی‌ترش، نشان از توجه شاعر به مسائل و مفاهیم عمیق‌تر اجتماعی و انسانی‌ست.

در ادامه سعی می‌کنم با طرح چند موضوع، به نقاط قوت و ضعف این مجموعه بپردازم.

نقاط مثبت که بیشتر شامل مولفه‌های ادبی و استفاده‌ی درست و به‌جا از تکنیک‌های شعری‌ست:

۱) تصویرهای ابژکتیو و عینی خوب و قوی؛ مثلن در شعر ویولن با توجه به شکل ظاهری این ساز، ویولن استعاره‌ای از تن یک زن است و در شعر، تصویر زنی با شانه‌های لخت و صدای گرفته را با ویولن این‌همان کرده و شعر را چندتأویلی کرده است.

۲) استفاده درست از مناطق زبانی؛ مثلن در شعر نارسیس سطر دهم، "تو مثل... مثل... تو مثل... اوکی" یا در شعر ۱۱/۹ سطر پایانی "به بالای برجی بلند و تالاپ! فرو ریخت" ابتدا با فراهم کردن بستر شعر برای تغییر زبان از خطی به لوگو، به طرزی منطقی از زبان محاوره‌ای بهره می‌گیرد و به شعر، شکل طبیعی‌تری می بخشد.

۳) بازی‌های زبانی یا چندواژگانی؛ مثلن در شعر شتر سطر سوم، "عمق آب، زیرای دریاست" که زیرا هم زیر آب معنی می‌دهد و همچون عمق آب، دلیل به وجود آمدن دریاست، بنابراین زیرا به زیبایی در سطر نشسته است. یا در شعر فعل سطر دوم "در مضارع گندم" مضارع هم معنی فعل حال را می‌دهد و هم اگر آن را مزارع بخوانیم، در سطر جواب می‌دهد؛ یعنی هم‌زمان با سه تکنیک بازی زبانی، چندواژگانی و غلط‌خوانی مواجه هستیم که این نشان از هوش بالای شاعر می‌دهد.

۴) استفاده از روابط ترامتنی؛ در شعر نارسیس بین شعر و عاشقانه‌ی شیرین و فرهاد و یا در شعر تابوت بین متن و روایت موسی رابطه‌ی پیرامتنی وجود دارد. همچنین حوادث روی داده در ۱۱ سپتامبر و فرو ریختن برج‌های دوقلو به عنوان پیش‌متن شعر ۱۱/۹ محسوب می‌شوند. در چرنوبیل، اوج این روابط را می‌بینیم که این متن شعر و حادثه‌ی نیروگاه چرنوبیل، نسل‌کشی ارامنه، پیدایش گروه‌های تروریستی طالبان و داعش، زلزله‌ی بم و... رابطه‌ی پیرامتنی وجود دارد.

نقاط ضعف:

۱) در پایان‌بندی شعر زیرزمین، دو بار سطر کرم‌های خاکی تکرار شده که شاید علت آن، تأکید شاعر بر حقیر بودن انسان‌ها بوده ولی از نظر من، شکل زیبایی ندارد و در اجرا، همان یک بار خواندن کرم‌های خاکی برای پایان‌بندی مناسب‌تر است.

۲) شکست اعراب سطر شانزده "وای خدایا چرا به زن‌های ایرانی آرایش یاد نمی‌دهی آخه!؟" بی هیچ تمهیدی از "آخه" که اصطلاحی‌ست محاوره‌ای، در انتهای سطر استفاده می‌کند.

۳) در شعرهای سوشیانت، جدایی و فقط نیکسون مقصر نبود، همه چیز توضیح داده شده و بیش از حد منثورند. در اکثر سطرها، فعل در انتها آمده که این سبک و ارائه‌ی محتوا به صورت مستقیم به مخاطب چندان تأثیری ندارد.

۴) هجاچینی در بعضی سطرها به گونه‌ای ست که چند هجای بلند و کشیده در یک سطر پشت سر هم آمده‌اند که این باعث می‌شود حین خواندن، مخاطب دچار مشکل شود. چند مثال را در ادامه ذکر می‌کنم:

ـ پرسش صفحه‌ی ۸۱ سطر ۱۲ "من یک قلب دارم": ۵ هجای بلند و کشیده

ـ زیرزمین صفحه ۱۱۶ سطر ۱۵ "دو انگشت خون می‌ریخت در تالار رودکی": ۶ هجای بلند و کشیده

ـ شکست اعراب صفحه ۱۲۱ سطر ۱ "تو ذهنی زیبا داری": ۷ هجای کشیده

ـ بی چادر صفحه ۱۳۰ سطر ۸ "مجبور نیستیم دیگر": ۶ هجای بلند و کشیده

ـ سه نفر صفحه ۱۰۷ سطر ۳ "هیچ تنهایی تنها نیست": ۷ هجای بلند و کشیده

۵) تقطیع سطر در برخی شعرها، متن را دچار سکته می‌کند؛ مثلن در کاکتوس که نفس خواننده هنگام خوانش شعر، می‌برد و یا دو سطر پایانی وداع، تقطیع روی کلمه‌ی "دیگر" منطق خاصی ندارد و فقط خوانش شعر را مختل می‌کند.

در کل کتاب جمهوری اسپاگتی، مجموعه‌ای‌ست که همگان از خواندنش لذت می‌برند و چون شعرها، از لحاظ فرم و مضمون، یکنواخت و شبیه هم نیستند، مخاطب هوشمند خسته نمی‌شود. اکثر دفترهای شعری که در ایران منتشر می‌شوند، یک سبک را انتخاب کرده و تمامی اشعار حول محور همان ساختار روایت می‌شوند و خواننده را دچار ملال می‌کنند. عبدالرضایی در کتاب تازه‌اش، همان‌طور که در تمهید اشاره کردم، کمتر از کارهای قبلی خود از تکنیک‌های زبانی و ادبی استفاده کرده است. مثلن مقایسه فاصله‌گذاری‌های به کار برده شده در این کتاب و آثار قبلی‌اش، نشان می‌دهد که به عنوان نمونه، در مجموعه‌ی گاز دنده گاز حدود ۳۰ بار و مادرد ۱۵ بار از فاصله‌گذاری استفاده شده در حالی که جمهوری اسپاگتی با توجه به تعداد صفحات بیشتر، ما فقط به کمتر از ۱۵ بار فاصله‌گذاری که تکنیک محبوب عبدالرضایی‌ست، برمی‌خوریم. در لابه‌لای اشعار جدید، شعرهایی مثل خرما یا ساعت ۳ هستند که به شیوه‌ی دهه‌ی هفتاد نگارش شده‌اند، یعنی ساختار نامتمرکز دارند و در آن‌ها نثر، شعر سپید و زبان لوگو با پیروی از منطق زبانی با هم آمیخته شده‌اند. جمهوری اسپاگتی، شاهکاری جدید از شاعری‌ست که شعر در خون اوست و همیشه دوست دارد شیوه‌های جدید را بیازماید و هرچند در این راه، مخالفین بسیاری دارد که به جای بحث بر سر شعر، زندگی شخصی او را نشانه گرفته‌اند، ولی او همچنان به راه خود ادامه می‌دهد.

سه روش برای خلقِ ساختار

بررسی شعر "سگدانی"

پویان فرمانبر

قطعاتِ یک اسـباب‌بازی به تنهایی کارکردی ندارند، بی‌مفهوم‌اند، رابطه‌ای بین‌شان ایجاد کرده این قطعات را به یکدیگر متصل کنید. اسباب‌بازی ساخته می‌شود و دیگر دارای شکل و مفهوم است. ساختار همین است!
برخلافِ آثارِ امروزی که اکثرن سـاختاری جدا از موضـوع و مضمونِ اثر دارند، یک ساختار می‌تواند بدل به تن‌پوشِ متن شده و آن را کامل کند.
در رمانِ «بیگانه»ی آلبر کامو که فضـایی هیچ انگارانه دارد از طریق سـاختار اثر، پوچی را بیشـتر احسـاس می‌کنیم. اما چگونه؟
اگر دقت کرده باشید در طول اثر، تمامی سطور، کوتاه کوتاه قطع می‌شود و ذهن خواننده مدام از شاخه‌ای به شاخه‌ی دیگر، پرتاب!
ارتباطِ این جملات منجر به ایجادِ ساختاری می‌شود که احساس پوچی را در ذهن تداعی می‌کند و این همان تکامل اثر است؛ زیرا که ساختار نیز به موضوع پیوسته است.
جنس قطعات ارتباطی نیز می‌تواند در جهت تکامل اثر انتخاب شود (تصویری ، زبانی ، هردو و ...).
به طور مثال ، شـعرِ «تنوین» از علی عبدلرضـایی، که موضـوع و هدفی زبانی دارد، ساختارش را تخیلِ زبان شـکل داده است. اما نوعی از ساختارها هستند که من ندیده‌ام راجع به آن بحثی پیش بیاید و من اسم‌اش را «فراساختارِ پنهان» گذاشته‌ام:

فراساختار به زبانِ خیلی ساده یعنی ساختاری که ساختاری دیگر را نشان بدهد؛ (ساختاری دیگر که همان هدف اصلی خالق اثر است) مانند فرازبان. ساختارِ پنهان نیز ساختاری ناهماهنگ در اوج هماهنگی است که وابسته به آشنایی‌زدایی است، مانند اتاقی که شلخته است اما صاحب اتاق، جای تمام وسایلش را می‌داند و این بیانگر این گزاره‌ست که ساختارِ جهان، مجموعه‌ی منظمی از بی‌نظمی‌ها است.

اما فراساختارِ پنهان چیست؟

فراساختارِ پنهان، ادغام فراساختار با ساختار پنهان است، به‌طوری‌که ساختارِ پنهان، ساختارِ دیگری را که همان هدف اصلی خالق اثر است، نشان می‌دهد؛

مثلن تشریح اتاق شلخته‌ای که صاحب اتاق، آن را منظم می‌داند و این‌گونه بخواهیم که ساختار ذهنی ساکن اتاق را نشان بدهیم یا ساختار جهانی که مجموعه‌ی منظمی از بی‌نظمی‌هاست، بخواهد ساختارِ عاملِ تکوینِ خودش را نشان بدهد.

نوعی دیگر از ساختارها هستند که برای‌شان می‌توان تصویر یا قصه‌ای ترسیم کرد.

به عنوانِ مثال برای شعرِ «سگدانی» (اثرِ علی عبدالرضایی) که البته در این شعر، ساختار در تکاملِ شعر، نقشی ندارد، من جهانی را ترسیم کردم که اتومبیلی در آن شروع به حرکت می‌کند و در جایی می‌ایستد (از دلِ روایت، با توجه به فهمِ خود، روایتی دیگر پدید آمد)

در مطلبِ بعدی نقدِ «سگدانی» را ارسال خواهم کرد و این قضیه را کاملن متوجه خواهید شد.

پی نوشت: دقت شود که یک اثر، می‌تواند از هر سه روشی که در این متن، توضیح داده شد، بهره بگیرد.

سگدانی

همه آن جایند
کسی به این تک و تنها
بها نمی‌دهد
نه کادویی
نه اهدای آرزوی خوشی
نه حتا استخوانی لاغر

که تقدیم شده باشد جای پاپیون
همه آن جایند
کسی به این سگِ تنها
بها نمی‌دهد
پشتِ نور شمعی قد کوتاه
و حلقه‌ی دودی
که یکی
یکی
مثل قلاده از دهان می‌دهم بیرون
با سری که انداخته‌ام روی میز
همین چند لحظه پیش
رفته‌ام توی چهل سالگی
مثل سگِ خانه‌ی روبه‌رو
پشمالو
که برایش جشن گرفته‌اند
...

شاعری وفادار به ناوفاداری در اُصول، شاعری دَونده در پیِ استخوانِ بی‌شکلِ حقیقت، شاعری رقصنده در خیابانِ خط، و شاعری تنهاتر از سگ ...

«سگدانی» روایتِ شاعری است که در سلسله‌ی تنهایی، با خود نیز تنهایی می‌کند.

سگ، همان شاعر است که مدام تکرار می‌شود و از «تنه» به «تنهاتر» کوچ می‌کند.

شاعر از خودِ «تنهایی» تنهاتر است ...

درسطر ۹ : «تشبیه شدن شاعر به سگ» موجب شکل‌گیری ساختارِ خلاق شعر می‌شود، قبل از رسیدن به سطر ۹، استارت مراعات‌نظیرِ این شعر، جهت آمادگی ذهنِ مخاطب با ساختمان «سگدانی» زده می‌شود (آوردنِ استخوان در سطر ۶).

و با تشبیه شاعر به سگ در سطرِ ۹ ، اتومبیلِ شعر، شروع به حرکت می‌کند.
در این خیابانی که شعر، شروع به حرکت کرده است، مخاطب از دو مورد رنج می‌برد؛ (به غیر از سطرِ «تک و تنها» که یکی از این دو واژه، برای بیانِ تنهایی، کفایت می‌کرد).
استفاده از عدد ۴۰ و واژه‌ی «پشمالو» که اگر خواننده، علی عبدلرضایی را نشناسد (تاریخ تولد، سن کنونی، ظاهر و محل تولد) صرفن متوجه‌ی شخصیت‌سازی در این روایت می‌شود که باز هم ناقص و بیهوده است! (این دو مورد، نشان دهنده‌ی حسی بودنِ این شعرِ عبدالرضایی است زیرا تنها به جهتِ تخلیه‌ی احساس، روی کاغذ پرتاب شده است).
اما در سطرِ آخر، خواننده متوجه‌ی این سلسله تنهایی می‌شود. ("که برایش جشن گرفتند"؛ اینجا خواننده درمی‌یابد که شاعر از سگ تنهاتر است)
و همین جا است که تشبیه شدنِ "شاعر به سگ" به پایان می‌رسد و دقیقن اینجا اتومبیلِ شعر توقف می‌کند .
"سگدانی" را می‌توان به دو بخش سوا کرد؛ بخشِ اول از سگی بی کَس سخن می‌گوید و بخشِ دوم از شاعری که معلوم می‌شود همان سگ است و در مقابلِ سگی دیگر(که برایش جشن گرفته‌اند) باز موردِ توجه واقع نشده است؛ که رابطه‌ای درونی، این دو بخش را به یکدیگر متصل کرده .
این شعر از زنجیره‌ی معنایی (استخوان، سگ و قلاده) و تشبیهات (شاعر به سگ، دود به شکلِ قلاده و...) موسیقیِ معنوی را غنی کرده است .
همینطور مواردی چون (یکی یکی، تک و تنها و...) اجرا و همچنین موسیقیِ درونی و بیرونی اثر را تهی نگذاشته است .
نحوه‌ی چینشِ ارکانِ جملات در "سگدانی" متن را از نثر دور کرده .("که تقدیم شده باشد جای پاپیون" ، "رفته‌ام توی چهل سالگی" ، "با سَری که انداخته‌ام روی میز" و "می‌دهم بیرون)"
از خلاقیت‌های دیگری که در این شعر به چشم می‌خورد ارتباط و وحدتِ تصاویر است که جهانی مخصوص را آفریده؛ در دو سطرِ اول، فضایی ایجاد می‌شود که شاعر در گوشه‌ای تنها، در حالِ نگریستن به جمعیتِ رو به رو است سپس با آمدنِ جمله‌ی "بها نمی دهد" چشمِ ذهن به سوی "دست" متمایل می‌شود که در همین هنگام "کادو" واردِ صحنه می‌شود و با "آرزوی خوش" ، "استخوانی لاغر" و "پاپیون" (پاپیون تصویری مانندِ استخوان دارد و این قضیه نشان می‌دهد که شاعر در دیدنِ جمعیتِ روبرویش شک می‌کند که انسان‌اند یا سگ!) به اتمام می رسد. (که این سه مورد در همان دست، در ذهن تداعی می‌شود)

در سـطرِ بعدی با تکرارِ جمله‌ی "همه آن‌جایند" ذهنِ مخاطب به ابتدای شعر که خواننده متوجه می‌شود آن اوصـاف در وصفِ یک سگ بوده، ارجاع داده می‌شود. (تکرارِ جمله‌ی "بها نمی دهد" بعد از "کسی به این سگِ تنها" سندی بر این حرف است)

در ادامه، ذهنِ مخاطب با خواندنِ "پشـتِ شمعی قدکوتاه" آماده‌ی پذیرایی از مراعاتِ نظیرِ "شمع" می‌شود که در سطرِ بعدی با مشاهده کردنِ "حلقه‌ی دودی" مخاطب به پاسخ می‌رسد .

در سطر بعدی، شاعر با آوردنِ (یکی یکی) سعی می‌کند دود را به صورتِ حلقه های پی در پی نشان دهد و این‌گونه باعث می‌شـود که مخاطب هر حلقه‌ی دود را قلاده‌ای مشـاهده کند که از دهان خارج می‌شـود و درسـت زمانی که ذهن روی صـورت معطوف اسـت (دهان) شاعر از سَری می‌گوید که روی میز است. (به دنباله‌ی تصاویر دقت شود)

اما ارضـای نهایی در سـطورِ آخر است که باز ذهنِ مخاطب به تصویرِ اولِ شعر ارجاع داده می‌شود. (" مثلِ سگِ خانه‌ی روبرو/پشمالو/که برایش جشن گرفته‌اند")

این وحدتِ تصاویر، جهانی را می‌سازد که در آن، اتومبیلِ "سگدانی" حرکت می‌کند و در جایی می‌ایستد .

شـعرِ "سـگدانی" حواشـی‌ای نیز داشت که بسیاری از منتقدنماها بی دلیل خواهانِ حذفِ این شعر از کتابِ "مادرد" بودند .

من به این دسـته از منتقدان ،خواندنِ دوباره‌ی این شـعر را پیشـنهاد می‌کنم بل‌که با درکِ درسـتِ جهانِ "سگدانی" بی سند و مدرک سخن نگویند .

"سـگدانی" سلسله‌ی تنهاییِ هرکس است که می‌فهمد، هرکه با فهم روبرو شود به چرخه‌ی بی پایانِ تنهایی می‌پیوندد .

و در آخر، این مقاله را با جمله‌ای از شاملو به پایان می‌رسانم :

به اندیشیدن خطر مکن
روزگارِ غریبی‌ست نازنین ...

پی نوشتِ نقدِ "سگدانی":

در بخشی از نقدِ این شعر من به ساختاری پرداختم که توسطِ وحدتِ تصاویر و تشبیهِ سطرِ نهم که در سطر آخر به اتمام رسید ، ایجاد شده است .

شـکلِ سـاختارِ شعرِ سگدانی را به جهانی مانند کردم که اتومبیلی در آن شروع به حرکت می‌کند و در جایی می‌ایستد. (در نقدِ بالا، کاملن توضیح داده شده است).

قرار دادنِ شـاعر به عنوانِ اول‌شـخصِ شعر با توجه به فهمِ خودم بوده است و در جایی از نقد که گفته شد: تصویرِ آرزوی خوش، در دست، تداعی می شود، هرکس به مثابه ی فهمِ خود، تصویری عینی را در ذهن به جای آرزوی خوش قرار می‌دهد.

علی عبدالرضایی در شعر امروز افغانستان

مجیب مهرداد

علی عبدالرضـایی اینک در افغانسـتان به نامی آشنا مبدل شده است. او یکی از شاعران پرآوازه‌ی شعر امروز در گستره زبان فارسی است. علی عبدالرضایی در (۲۱ حمل ۱۳۴۸) در لنگرود متولد شد. تحصیلات ابتدایی و متوسـطه خود را در همان شهر به پایان رساند و پس از اخذ دیپلم ریاضی و قبولی در کنکور سراسری به دانشـگاه فنی و مهندسـی تهران راه یافت و در رشـته مهندسـی مکانیک از این دانشـگاه فارغ التحصیل شد. عبدالرضایی که فعالیت حرفه‌ای خود را از سال ۶۷ آغاز کرد، یکی از جدی‌ترین و بحث برانگیزترین شاعران نسل نو شعر فارسی است. او با طرح نظریات و پیشنهادهای تازه‌ی خود در قالب شعر، مصاحبه و سخنرانی، تاثیر غیرقابل انکاری بر نحوه سـرایش بسـیاری از شـاعران داشـته و ازمعدود شاعرانی‌ست که موفق شد از همان آغاز کار، فردیت مستقل شعری خود را تبیین کند.

علی عبدالرضـایی را یکی از بنیان‌گذاران اصـلی شـعر موسـوم به هفتاد می‌شـناسند. از او تاکنون سی و یک کتاب شـعر به زبان‌های فارسـی، انگلیسـی، فرانسه، اسپانیایی، اردو، عربی، ترکی، آلمانی، کوردی و... منتشر شده که هیجده‌تای آن‌ها به زبان فارسی است.

تقریبن شعرهایش به همه زبان‌های مطرح دنیا ترجمه و در مجلات شعر و وبسایت‌های مطرح اینترنتی منتشر شـده‌اند. عبدالرضایی که گفت‌وگوها و سخنرانی‌های جنجالی‌اش طی دهه هفتاد زبان‌زد خاص و عام است. سال‌ها است که از گفت‌وگو و حضور در نشریات فارسی زبان دوری می‌کند. او اینک در لندن به سر می‌برد و اخیرن به زبان انگلیسی نیز شعر می‌نویسد.

"اگر از اسـامی نویسـندگان مطرحی که در تقابل با شـعر او نوشـته‌اند بگذریم، فقط در تایید شعر و ذهنیت شـعری عبدالرضـایی شـاعران و منتقدانی چون سـیمین بهبهانی، محمد حقوقی، عبدالعلی دستغیب، منوچهر

آتشی، رضا براهنی، بابک احمدی، علی باباچاهی، عمران صلاحی، فرخ تمیمی، منصور پویان، عنایت سمیعی و همچنین ازهم نسلانش مهرداد فلاح، پرهام شهرجردی، ابوالفضل پاشا، بهزاد زرین پور، رزا جمالی، پگاه احمدی، آزیتا قهرمان، حسین رسول‌زاده، ناصر پیرزاد، رضا عامری، شهریار وقفی پور، ابول فروشان، بهزاد خواجات و دیگران به اظهارنظرهای کتبی پرداخته‌اند"

شاعری عاصی که درگیری‌هایش با سنت‌های مسلط شعری، رسمیت ادبی دستوری و فرمایشی و جنگ‌هایش با سنت‌های سنگ‌واره شده اجتماعی او را آواره ساخت. با همه برچسب‌ها و تهمت‌هایی مبنی بر انفعال طلبی و جامعه‌گریزی، جریانی که شعر او منسوب به آن است؛ صرف نظر از پرداخت‌های شعاری و عوام زده رایج در شعر معاصر ما، در چیزی کم از یک قرن اخیر، اجتماعی‌ترین شاعر فارسی است، طوری‌که حتی صورخیال او برخلاف آن صورخیال، استعاره زده و سمبل محوری که شعر را در فراسوهای اجتماع نگه می‌داشت و با تارهای نامریی بسیار با جامعه شاعر ربطش می‌داد، از عناصر زندگی روزمره او انتخاب شده‌اند طوری‌که همه اشیای پیرامونی و روابط اجتماعی در عینی‌ترین صورت در دستگاه نیرومند تخیل او به استحاله رفته و بن‌مایه‌های صوری شعرش را ساخته‌اند. من پیش از آشنایی‌ام با شعر هفتاد به شعری بی نیاز از تشبیه و استعاره و سمبل باور نداشتم به استثنای ابیاتی از آن دست که گاهی در شعر حافظ و بیشتر غزلیات عاشقانه سعدی پدیدار می‌شوند و بی هرگونه پیرایه‌ی ذهنِ زیبایی پسند، ما را محظوظ می‌دارند، شبیه آن بیت معروفی که ابوسعید ابوالخیر را به جستجوی شاعرش وا داشت: اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن/ تا بر دو لبت بوسه زنم چونش/ بخوانی یا تکه پاره‌هایی در شعر شاملو و فروغ و نصرت و سایر شاعران دهه چهلی که بسامد آن به حدی نیست که به عنوان یک شناسه غالب یا ویژگی سبکی در شعرشان قابل بررسی باشد. هرچند شاعرانی چون نصرت رحمانی و سید علی صالحی با شمس لنگرودی و حافظ موسوی تلاش‌هایی برای نزدیک کردن زبان شعر به زندگی روزمره کردند و تا جایی در این راه به موفقیت دست یافتند ولی چون ژرف ساخت شعر، همان ژرف ساخت شعر دهه چهل بود، نتوانست شعر فارسی را دچار تحولی بنیادین سازد حتی آن‌ها نتوانستند به اندازه فروغ شعرشان را به زندگی نزدیک کنند. البته قابل یاد کرد می‌دانم که شخصن همه جریان‌های شعر معاصر را خوانده‌ام و از همه سبک‌های رایج شعر کنونی فارسی بهره برده‌ام و لذت می‌برم اما آن‌جایی که بحث از یک تحول جدی ادبی است باید به شعر هفتاد به عنوان نقطه عطف این تحول انگشت نهاد. من شعر شاعرانی چون سید علی صالحی، شمس لنگرودی، حافظ موسوی و شاگردان‌شان را دوست دارم و بدون هیچ شکی برخی از بهترین شعرهای کنونی فارسی را آن‌ها

نوشته‌اند، از سوی دیگر جریان موسوم به جریان نیوکلاسیک هم پس از انقلاب اسلامی و در دوران جنگ ایران با عراق جریان شعر مدرن فارسی را که الزامن باید به سمت و سویی غیر از غزل و مثنوی می‌رفت به این سمت چرخاند. البته نمی‌توان از تحولاتی که این جریان در غزل و سایر قالب‌های کلاسیک پدید آورد چشم‌پوشی کرد.

این جریان با جاذبه‌های موسیقایی_حماسی و تغزلی‌اش که در زبانی ملموس ارایه می‌شد، توانست جریان‌های غیرموزون را برای مدتی به حاشیه براند. حتی امروز هم غزل مدرن طرفداران زیادی در ایران و افغانستان دارد. هم اکنون هم کسانی چون حسن حسینی، سلمان هراتی، علی معلم، یوسف علی میر شکاک، قیصر امین‌پور کاظم کاظمی، سمیع حامد، سعید بیابانکی، سید ابوطالب مظفری، شریف سعیدی، سید رضا محمدی در افغانستان بیشترین خوانندگان را دارند، البته قابل یادکرد است که نیمه دوم دهه هشتاد چشم‌های ما را به طیف‌های گسترده‌تری از شعر و شاعر گشود، حالا شاعران ما که از زیر سایه سنگین استیلای غزل رها شده‌اند و دامنه خوانش‌شان نیز گسترده‌تر شده است.

آنچه من می‌خواهم به آن اشاره کنم این است که نسلی از شاعرانی که در دهه هشتاد در افغانستان ظهور کردند از جریانی که شعر عبدالرضایی یکی از ارکان اصلی آن است بسیار دیر آگاه شدند. البته این آشنایی دیرهنگام دلایل روشنی داشت. از یک سو شاعران پیش کسوتی که در دهه هشتاد سکان داران اصلی شعر بودند و شعر و شخصیت ادبی‌شان در میان نسل ما محبوبیت داشت، مروج اصلی جریان شعری موسوم به نیوقدمایی بودند. در نتیجه تاثیر آن‌ها بود که تا نیمه اول دهه هشتاد بیشترین شاعران افغانستان به شیوه نیوکلاسیک غزل می‌گفتند، حتی مایی که گویا سپید سرا بودیم، حتی آنانی که خود را پست‌مدرن و متفاوت می‌گفتند و کتاب‌های غزل را بیشتر می‌خواندیم.

این شاعران پیش کسوت در کارهای تئوریک‌شان هم بیشتر به یک تیپ شعری و شاعر می‌پرداختند اما در نیمه دوم این دهه و با فراگیر شدن اینترنت در افغانستان و بخصوص عمومیت یافتن فیس‌بوک شاعران خود به شناسایی جریان‌های شعر معاصر به دور از آن دسته‌بندی‌های سنت زده و عوام‌پسندانه تجویزی پرداختند. پس از آن بود که نام علی عبدالرضایی، مهرداد فلاح، گراناز موسوی، کرباسی کم کم وارد جامعه ادبی ما شد. البته این شاعران مهاجری که در ایران پرورش فکری و ادبی یافته بودند اگر گاهی هم از شعر غیر موزون صحبتی می‌کردند، بیشتر از شاعران جریان شعر موسوم به گفتار و شعر ساده یا به قول حافظ موسوی همان سهل ممتنع نام می‌بردند. جای یاد کردن است که شاعران متفاوت‌سرا هم که بیشتر از هرات سر برآورده

بودند تمام هم و غم‌شـان تثبیت تفاوت‌شـان با جریان مسـلط یعنی غزل‌سرایی بود، این جریان برای معرفی سـرچشـمه‌هایی که شـعرشـان از آن آب می‌خورد، هرگز چیزی ننوشـتند و از شاعرانی که از سبک و سیاق کارشان پیروی می‌کردند یا تاثیر پذیرفته بودند، هرگز نامی نبردند. برای همین بود که شعرشان و جریانی که خود را بانی آن می‌دانسـتند هرگز حتی در حلقه‌های بسـیار محدود هم رسمیت و مخاطب نیافت، از جانب دیگر این نیما مآبی‌ها باعث آن شـد که با هر شـعری که با شـعر و طرز کار آن‌ها شباهت می‌داشت شاعران نسـل هشـتاد ناسازگاری کنند اما اینترنت کار خودش را کرد و ما از طریق نقدها، خوانش‌ها و مصاحبه‌ها با جریان شـعر هفتاد هم آشـنایی پیدا کردیم، درباره کارگاه شعر و قصه براهنی آگاهی یافتیم، کتاب خطاب به پروانه‌های او را با آن موخره‌اش خوب خواندیم، البته سال‌ها پیش از آن طلا در مس را هم خوانده بودیم، در همین آوان بود که علی باباچاهی را شناختیم و با مهرداد فلاح و شعرها و نبشته‌هایش آشنا شدیم با گراناز و پگاه و سایر شاعران پیشرو دیگر، اما پسان‌ترها نامی که بیش از همه از این جریان در افغانستان بر سر زبان‌ها بود نام علی عبدالرضایی بود. برخی‌ها او را به عنوان نماد افراطیت در شعر همیشه مثال می‌زدند و برخی‌های دیگر هم که اندک اندک با شـــعر او ارتباط برقرار می‌کردند، ارزش‌ها و پیشـــنهادهای نهفته در شـــعر او را می‌سـتودند که شـمار این گروه از انگشت‌های هردو دست بیشتر نبود. دلیل اینکه شعر عبدالرضایی بیشتر از سـایر شاعران پیشرو در افغانستان شناخته شد این بود که شعر او از تخیل و شفافیت بیشتری برخوردار بود، شـعری که آمیزه‌ای بود از طعم‌های گوناگون جریان‌های معاصـر، هم اعتراض و پرخاش داشت و هم تغزل، هم بازی زبانی داشت و هم به لحاظ عاطفی غنا و گاهی کشف‌هایی که در ساده‌ترین زبان اتفاق افتاده بودند به سـادگی ورد زبان ما می‌شدند. جامعه ادبی افغانستان که با غزل ساده خو گرفته بود و در شعر غیر موزون هم هنوز الگویش شـاملو و فروغ بود نمی‌توانست با آن آوانگاردیسم افراطی یا جزئی‌نگری‌های بیش از حد و حصـر اکثر شاعران پیش رو کنار بیاید. جاذبه‌های عاطفی، شفافیتِ بازی‌های زبانی، سادگی صور بیانی که گاه گاهی و به ندرت در شـعر پدیدار می‌شـدند با کشـف‌های ملموس و سالم، شعر علی عبدالرضایی را در نظر نسل ما بیش از دیگران دلپذیرتر کرده بود.

زیبایی‌شناسی پساهفتادی و شعر عبدالرضایی

شعر مدرن فارسی در حول و حوش اوج‌گیری نهضت‌های مشروطه‌خواهی و انقلاب‌ها و کودتاهای چپی در منطقه ما به وجود آمده بود، از سـوی دیگر در کشـورهای فارسی زبان حکومت‌های شاهی یا دیکتاتوری با

ویژگی‌های استبداد و خودکامگی و طرد دیگر اندیشی برسر کار بودند در چنین شرایطی شعر نو فارسی باید صبغه معترضانه و اجتماعی می‌یافت و ای بسا که بسیاری از این شاعران چه در ایران و چه در افغانستان خود به احزاب چپی مخالف حکومت‌های مطلقه وابسته بودند. شعرهایی که در این زمان پدید آمدند در خدمت بازتاب کلان روایت‌های متداول آن زمان بودند، حتی گاهی شاعران برنامههای حزبی‌شان را در شعرشان بازتاب می‌دادند، لحن این اشعار، حماسی و آمرانه بود و شاعری که تعهدش از آرمان‌های حزبی‌اش قوام می‌یافت در جایگاه یک ناجی نشسته بود و جامعه و زمانه‌اش را مورد خطاب قرار می‌داد. چون دوران دوران اختناق بود اعتراضش را در هاله تاریکی از سمبول و استعاره و اسطوره پنهان می‌کرد، دوالیسم حاکم بر ذهنیت شاعرانه آن زمان از عمق مبارزات عدالت‌خواهانه عصر سرچشمه می‌گرفت، در جهانی که انسان‌ها باید در یکی از قطب‌ها می‌ایستادند و تکلیف خود و دولت‌هایشان را روشن می‌کردند، شعر در این زمان به قول شاملو شیپور بود نه لالایی، تسلط چنین جَوی خواهی نخواهی شعر را به ورطه شعار می‌انداخت. انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی در ایران باعث انحراف روند شعر مدرن فارسی شد یا بهتر است بگوییم باعث برگشت شعر فارسی به قالب‌های کلاسیک گردید، شعر مدرن فارسی در حاشیه‌های این جریان غالب که از جانب حکومت نیز حمایت می‌شد به سختی نفس می‌کشید. شاعران این جریان به باز تولید شعر دهه چهل می‌پرداختند. در اواخر دهه شصت شاعران جریان غیرموزون در چند شاخه تلاش کردند تا شعری نوآیین پدید آورند برخی‌ها بر ورود زبان روزمره در ساده‌ترین شکل آن در شعر تاکید کردند، برخی‌ها گویا با حذف سمبولیسم شعر فروغ به سبک دیگری رسیدند و گروهی دیگر نیز به این حد تغییر قناعت نکرده و یک‌سره راه‌شان را از بوطیقای دهه چهل و سایر سبک‌های رایج جدا کردند. همین‌ها بودند که بعدن به شاعران هفتادی یا جریان شعر پیشرو مسما شدند. این گروه به قول منصور پویان از هرچیز استفاده کردند تا به عدم کارایی زبان فایق آیند، این‌گونه شعر بر تئوری زبانیت تاکید دارد. از نظر آن‌ها زبان شعر فارسی در طول تاریخ حیاتش از تصویر انباشته شده است و از تزاحم آن رنج می‌برد، آن‌ها به کشف ظرفیت‌های شاعرانه در زبان موفق شدند و آن را در آفریده‌های‌شان به اثبات رساندند. این نوع شعر هیچ حکمی صادر نمی‌کند، تابع یا علیه هیچ ایدئولوژی‌ای نیست، هیچ راه حلی پیشنهاد نمی‌کند. این شعر از ساختارهای خطی می‌گریزد، به صداهای متفاوت و گوناگون درخودش مجال ظهور می‌دهد، این شعر در اثر غلط‌خوانی سنت شعری و زبانی پیش ازخودش به وجود آمده است، زبان را به عنوان یک ساختار قدسی و غیرقابل دسترس نمی‌شناسد بلکه ساختار زبان را در سطوح واژه‌گان ترکیب‌ها و جملات بهم می‌ریزد و صرف و نحو دلخواه

خودش را از نو بنا می‌کند. عشق در این شعرها هاله مقدسش را رها می‌کند، معشوق موجودی قابل شناسایی و اندازه‌گیری است و گفت‌وگوهای عاشقانه رمز زدایی شده و زندگی روزمره انسان امروزی در طبیعی‌ترین صورتش وارد این شعر می‌شود. این شعر خواننده را به مشارکت در ساختن و کشف معنا دعوت می‌کند، به قول عبدالرضایی تسلط منطق معنا باختگی و عدم قطعیت از ویژگی‌های این شعرهایند، البته این وضعیت در شعر پساهفتاد از طریق سفیدخوانی، نقیضه‌گویی ابهام و ایهام و ایجاز ناشی از بازی‌های زبانی و فرمی به وجود آمده است.

اگر کودکی به خودش واگذار شود بزرگ نمی‌شود!
مادر پادرمیانی می‌کند ...و جامعه می‌شود (کتاب جامعه)

یا

مادرم به راهی پدرم ....به سمتی دیگر
و هر عزیزم هر که آمد گفت این طرف!
هنوز در همان چار راهم ....بی طرفم!
می‌توانم به هر چه گوش بسپارم و نشنوم
دارم به اطرافم نگاه می‌کنم و نمی‌بینم!
ترن نیستم که روی ریل هی برود برگردد!
رودخانه‌ام! در رحم خودم راه می‌روم جامعه آن‌جاست!
(کتاب جامعه)

هرچند باید از صدور هرگونه حکم قاطع درباره شعر عبدالرضایی پرهیز کرد ولی در شعرهای او گفتن و نشان دادن، جای بیان استعاری محض را گرفته است "بیان مجازی و فاصله گرفتن از سمبول‌ها و استعاره‌های پیچیده و نزدیک شدن به شکل‌های روایی مبتنی بر حسّ و عینیتِ کنکرت (مجاز مرسل)، دوری جستن از تفاخر و تکلف؛ یعنی نزدیک شدن به سادگی که تا مرز شلختگی گاه پیش می‌رود".

به قول احمد رضا غفاری:

"در شعر عبدالرضایی از رنگ و بوی شعر قبل از انقلاب خبری نیست، بوی تازگی از شعرهایش به مشام می‌رسد، نمادها در شعرش تغییر کرده‌اند، استعاره اگر وجود دارد از نوع دیگری است و اسطوره‌های شعرش قدیمی نیستند. راننده‌ی تاکسی، بسیجی، موشک، خمپاره و ایدز، اسطوره‌هایش را می‌سازند؛ یعنی در واقع او اسطوره‌هایش را یکی یکی از دل جامعه انتخاب کرده است. او یک جامعه‌ی شهری مصرف‌گرا، تنبل و خواب‌آلود را با نمادهای خاص خودش و اسطوره‌های این زمانی و این مکانی‌اش به تصویر می‌کشد و برای ارایه‌ی چنین شعری لازم است که شاعر، اجازه بدهد دهان‌های دیگر نیز حضور خود را اعلام کنند."

در شعرهای او، تمام ظرفیت‌های زبانی همچون، زبان محاوره، زبان رسمی و روزنامه‌ای، زبان آرکاییک و حتی لهجه‌های محلی و بومی در خدمت شعر قرار گرفته‌اند که گاهی همه در یک شعر ظهور می‌کنند که در شعر بلند جنگ جنگ تا پیروزی یا در شعر پاریس در رنو آمده‌اند. من در پایان این نبشته نمونه‌هایی از شعرهای عبدالرضایی را برای آشنایی بهتر خوانندگان با سبک کار او می‌آورم و کوشش می‌کنم بافت‌های زبانی این بندها را نیز اندکی بشکافم:

این دیوار به خشت اول هم قناعت می‌کرد
و هیچ گاهی مرا انجام نمی‌داد
دو دستی دوستم بدار را می‌خواست
که ناگهان از پنجره بیرون رفت روزی
تا ادامه کش‌دار هرچه بند رخت...
این دست لعنتی
و همسرم در اتاق مجاور گم شد
(پاریس در رنو: شعر بازی)

در این شعر ما با بافت زبانی کاملن بی سابقه‌ای رو به رو هستیم، تشخیص دیوار در بافت زبانی که ارائه شده است و در هم‌نشینی با سایر عناصر این شعر در این بند کاملن متفاوت از تشخیص‌های مراعات‌النظیری دهه چهلی است یا دو دستی دوست داشتن که در عرف زبانی ما بیشتر دو دستی را با فعل محکم گرفتن یک‌جا می‌کنیم تا به قول معروف دو دستی محکم گرفتن را از آن استخراج کنیم یا نگاه کنید به انحراف

نحوی‌ای که با کارگزاری نابهنگام حرف ربط "که" در آن سطر باعث انحراف محتوایی و گسترش فضای معنایی شعر شده است. ابهام بی سابقه این شعر را هم در نظر داشته باشید، همچنان فضاهای خالی میان سطرها که حدود فاصلی‌اند که میان سطرها برای ایجاد خوانش و برداشت‌های گوناگون از یک سطر به کار می‌روند.

بر چهره‌ات مهربانی هیچ دستی رسم نمی‌شود
که آن دریا برای بودن حوصله را هم غرق کرد
که آن چشم‌ها عزیزم! برای گریه معنا نمی‌دهد
از برکه هم پرهیز می‌کنی
می‌دانم!
آبی ندارم که با آتش تو آشتی کنم
دیوانه نیستم که به آن جزیره تنها شک
(پاریس در رنو: شعر تبریک)

البته رویکرد بی باکانه‌ی زبانیِ عبدالرضایی و ابهام ناشی از ایجاز زبانی و فضاهای غایب در این شعرها و همچنان وارد کردن فضاهای انتزاعی شعرهایش را در بسا موارد پیچیده می‌کند و مخاطب با مواجهه سطحی ناگهان به سرگیجه می‌افتد به اضافه ابهامی که دربرخی سطرهای بند بالا است. به سطر "دیوانه نیستم که به آن جزیره تنها شک" نگاه کنید که چگونه در نیمه‌راه رها شده است تا به قول خود عبدالرضایی مخاطب خود در ساختن معنا و اجرای شعر سهیم شود.

شب سیاهش را در آورده است
و یک جفت دست
ستاره‌ها را در زباله‌دان پشت ابرها ریخته است
تازه دارد روز می‌آورد این پنجره‌ها
خوبی!؟
چرا با زمین و من این همه دوری؟

دیری؟

الو الو؟

دست‌های من این روزها را سنگ می‌زند

و تو اصلن زنگ نمی‌زنی که ببینی چه می‌کنم تهِ دنیا

(شعر پیام‌گیر از مجموعه‌ی این گربه عزیز)

یکی از صنعت‌های پرکاربرد در شعر عبدالرضایی کنایه است و همچنان صعنت دیگر تشخیص که در بسا موارد آدم را به یاد کاربرد این صنعت در سبک هندی و به خصوص شعر بیدل می‌اندازد. در شعرهای او نه تنها حیوانات و جامدات و سایر اشیا، خصوصیات آدمی می‌یابند بلکه دامنه این جاندارانگاری و تشخیص به فعل و مصدر و حتی عبارت نیز می‌رسد. در بند اول این شعر تشخیص شب که سیاهی‌اش را در می‌آورد سرشار از بار کنایی هزل‌گونه است. شب که نماد وضعیتی است که شاعر در آن می‌زید، تیره‌گی‌اش را که وخامت این وضع را مضاعف کرده است آن‌گونه که انسانی سیاه پوست آله تناسلی‌اش را برای به سخره گرفتن یا تجاوز کسی بکشد در می‌آورد. گاهی گزاره‌های شعری او دارای لایه‌های گوناگونی‌اند که هر لایه حامل یکی از صنایع ادبی یا تداعی‌های معنایی و کنایی است. در عین زمان روز نیز که شاعر به آن سنگ می‌زند به شکل بی سابقه‌ای شی انگاشته شده است. این بند سرشار از انرژی شاعرانه است شما در سطر آخر باز هم علاقه کل و جز را می‌بینید، شاعر به جای اینکه در ته زندان یا اتاق باشد در ته دنیا است در واقع وضعیت دشواری را که در آن قرار دارد با این تکنیک تعمیم داده است تا از کلیت دنیا زندانی ساخته باشد.

یا نمادگرایی ملایم در این بند از شعرِ گفتمان در پستو، البته نماد، استعاره و تشبیه اولن در شعرعبدالرضایی شهروندان درجه سوم‌اند و از جهتی کاربرد تشبیه و استعاره و سمبل در این شعرها نادر و بی سابقه است.

می‌نشینم

ایستاده است

می‌ایستم

ایستاده است

چه می‌خواهد

نمی‌دانم!
نمی‌خوابم
ولی خواب می‌بینم که افتاده است
در شعرهام
این دیوار!
(گفتمان در پستو از مجموعه شعرِ این گربه‌ی عزیز)

چیز دیگری که شعر عبدالرضایی را از همه شاعران پیشرو متمایز می‌کند حضور نیرومند عاطفه در شعرهای او است. شعر آوانگارد در هیاهوی بازی‌های خشک زبانی در بسا موارد عاطفه را قربانی می‌کند. شعر عبدالرضایی اما از این حیث متعادل است و درد استخوان سوزی که در تاروپود شعرهای او تعبیه است اولین چیزی است که در مواجهه اول با شعر او خودش را بر شما تحمیل می‌کند. من در شعرهای عبدالرضایی همواره سیمای کودک بی پناهی را می‌بینم که از همه چیز و همه کس، ستم دیده است و در بی پناهی و شکی جاودانه رها است.

نه صدای آبی جویی
نه آرامی گفت‌وگویی
آدمی
تنهایی بزرگی است
از این همه است
که گاهی گریه‌اش می‌گیرد
(شعر آسمان از مجموعه شعر پاریس در رنو)

نگاه کنید به نمونه‌های دیگر از رفتارهای زبانی او:
شاید آن‌جا نرسیدیم به هر جا که تویی
امشبی را که نرفته است در آغوشم باش
عمر را در سفر از حاشیه طی خواهم شد

پی عاشق شده‌ام سوی تو هی خواهم شد
گرچه از درد در این ساز نمی‌بینم سوز
تو اگر دم بزنی ناله نی خواهم شد
آسمان کاش دلی داشت و از من می‌کند
کاش می‌گفت که هم بال تو کی خواهم شد
خواستم این‌همه دل را به تو تقدیم کنم
به جهنم که نشد عاشق وی خواهم شد
(پاریس در رنو)

تخیل سالم و شفاف او وجه تمایز دیگری است که شعر او را برای هر خواننده‌ای پذیرفتنی می‌کند. علی عبدالرضایی بدون هیچ شکی یکی از شاعران بزرگ زبان فارسی است. شعر او اینک مرزهای زبان فارسی را در نوردیده است و حالا به تمام زبان‌های زنده جهان ترجمه شده است. در این اواخر عبدالرضایی ذهن خلاقش را در زبان انگلیسی نیز آزموده است که در این راه و به تناسب آشنایی‌اش با زبان انگلیسی دست آوردهای خوبی داشته است.

پی نوشت‌ها:
بن مایه‌های درونیِ شعرِ پساهفتاد، منصور پویان
درباره "این گربه ی عزیز"، پگاه احمدی
شلیک به سنّت، منصور پویان
گفت‌وگوی پرهام شهرجردی با علی عبدالرضایی
نگاهی به شعر پست مدرنیته‌ی امروز، احمد رضا غفاری
مرگ مولف یا زنده باد مخاطب، منصور پویان
مجموعه‌های شعری:
جامعه
تنها آدم آهنی ها در باران زنگ می زنند
این گربه عزیز

جامعه و شعر پست مدرن

نقدی بر کتاب "جامعه"

احمدرضا غفاری

نگاهی به شعر پست مدرنیته‌ی امروز

شعر عبدالرضایی را که می‌خوانم، بیاد این سخن از "شلی" می‌افتم: "در جوانی عالم جمیع انواع سخن به یک مفهوم شعر بود."

این سخن بیان کننده‌ی این مفهوم است که، زبان در آغاز و قبل از شیوع تکلم، صورت مجازی داشت و انسان اولیه بدون هیچ پیش شرط و هیچ‌گونه واسطه‌ی ذهنی و قبلی با جهان پیرامونش روبرو می‌شد. برداشتش از اشیا و رخدادهای جهان، لحظه‌ای و تصادفی بود و به ناچار زبان درگیر نوعی رمزگرایی فطری می‌شد اما گذشت زمان و تکرار مواجهه‌ی انسان با طبیعت و اشیا و استمرار در کاربرد زبان، باعث بوجود آمدن واسطه‌ها و پیش شرط‌های ذهنی شد تا آن‌جا که هر واژه به شکل نشانه‌ای درآمد و کلمات معرف صوری اشیا شدند و آن رمزگرایی ذاتی، جای خود را به کلمات و ترکیبات همیشگی داد و در نهایت، تکرار، عامل خوگرفتن انسان به واژه‌های قردادی شد و کلمات جزء جدایی‌ناپذیر زندگی بشر شدند و در این فراگرد، تنها شاعران، کودکانه زیستن را فراموش نکردند، جهان پیر شد، شاعران جوان ماندند و هر کلمه برای شاعران مبدل به شیء شد و در هر برخورد، صورتی دیگر از کلمه را بر سپیدی‌های هستی نقش زدند. در واقع شاعران دست به فراروی در زبان و تعریف هزارباره‌ی اشیاء زدند، جهان را به اشکال گوناگون تعریف کردند و اگر این اتفاق نمی‌افتاد، زبان در دام تکرار، در انجمادی سنگین دچار جوان مرگی می‌شد، پس کار شاعر خلق مداوم زبان و ایجاد طراوت در زبان و در معناست که همین مرز شعر و غیر شعر را

می‌سازد و شاعر با ترکیب کلمات و خوانش اشیا به شکلی کاملن تازه در یک متن، باعث می‌شود تا مخاطب در هر بار خواندن شعر به درک تازه‌ای از اشیا و طبیعت برسد و حضور یک واژه و یا یک ترکیب در شعر، خواننده را با انواع سؤال درگیر کند و ارجاع آن واژه یا ترکیب، خواننده را به سمت پیش شرط‌ها و باورهای قبلی نبرد. در این صورت شاعر موفق به کشف صورت تازه‌ای در زبان و در هستی شده است که به صور قبلی اضافه می‌شود و این همان فراروی در زبان و توسعه‌ی زبان است و اگر غیر از این باشد، ضروری است که شاعر، کار خود را بازخوانی کند و یا تلاش کند، مرز میان شعر و غیر شعر را بشناسد.

حال با توجه به مواردی‌که بیان شد، به نظر می‌رسد، عبدالرضایی نیز از آن دسته شاعرانی است که چنین می‌کند؛ یعنی عادت‌زدایی در کاربرد واژه، حرکت به سمت ایجاد ترکیبات تازه، تغییر در نحو کلام و نهایتن شست و شوی کلمات و فراروی در زبان، پس او به ناچار شاعر است، شاعری که غبار از زبان رایج و تکراری می‌زداید، بدنبال کشف افق‌های تازه در زبان است و در کارهایی که تاکنون ارائه کرده است عملن این جسارت را به تماشا می‌گذارد.

اما او کمی هم مدگراست و کمی متأثر از تئوری‌های شعری که البته این خود نمی‌تواند منفی باشد به شرط آنکه شاعر آگاهانه بتواند از نکات مثبت این جریان‌ها به سود شعرش استفاده کند و البته بیان این نکته ضروری به نظر می‌رسد، شعری که از پس یک تئوری سربرآورده باشد با شعری که به دلیل ضرورت‌های تاریخی_اجتماعی یک سرزمین شکل بگیرد، بسیار متفاوت خواهد بود.

اما قبل از اینکه بخواهم به سراغ کتاب جامعه بروم، برای بیان بعضی از نکات پیرامون شعرهای این مجموعه، بهتر است نگاهی اجمالی به شعر امروز داشته باشیم و سپس در مقایسه با کتاب "جامعه" به نتیجه‌ای درخور برسیم.

به نظر می‌رسد ما در جهانی در حال انتقال به سر می‌بریم، انتقال از فضایی به فضای دیگر، چشم اندازهای ما مدام تغییر می‌کند و فضای اطراف ما گذراست، هیچ پدیده‌ی ثابتی را نمی‌توان به عنوان یک جریان مانا پذیرفت و اگر چه ما هنوز مدرنیته را به خوبی در تمام حوزه‌ها تجربه نکرده‌ایم و باورهای سنتی هنوز به شکلی دست و پاگیر در زوایای زندگی ما حضور دارند اما در حوزه‌ی اندیشه، ما نیز در این انتقال عظیم سهیم هستیم و این تغییر فضا، نوعی سردرگمی ایجاد می‌کند که این وضعیت در شعر ما و در هر جریان پیشرو هنری که با زمانه‌ی خود درگیر باشد به چشم می‌خورد، پس در این جابجایی و در این انتقال از فضایی به فضای دیگر، طبیعی است که معیارهای زیباشناسی شعر تغییر کند و شعر پیشروِ ما نیز باید با

این انتقال عظیم درگیر باشــد و با عنایت به این موارد و به نظر راقم این ســطور، می‌توان دو قرائت پیش رو برای شعر امروز قائل شد. (البته گرایش‌هایی بی آزار و خنثی نیز همچنان به کار خود مشغولند که توضیح و تبیین آن‌ها از حوصله‌ی این جستار خارج است.) این دو قرائت هردو محصول همین زمانند و هر کدام متأثر از اتفاقاتی هســتند که در جهان معاصر در حوزه‌های مختلف اهم از فرهنگی، اجتماعی، فلسفی، اقتصادی به وقوع پیوسته است.

بحران‌های جهان ســرمایه‌داری، به انزوا رفتن فراروایت‌های جهان‌شمول، نفی کلیت‌گرایی و رشد دموکراسی و نســبیت‌گرایی در جهان امروز و همچنین ظهور اندیشــه‌های فلســفی تحت عنوان پســت مدرنیسم، ادبیات جهان را تحت تأثیر قرار داده است که ادبیات ما نیز از این تأثیرپذیری بی نصیب نمانده است و از طرفی در کنار این مســائل و اتفاقاتی که در جهان روی داده است، دو عامل تأثیر گذار و بزرگ را در کشور پشت سر گذاشــته‌ایم که هر کدام از این دو به تنهایی، توانایی تغییر معیارها و ســاختارهای زیبایی‌شــناســی شعر ما را داشــته‌اند و این دو عامل، انقلاب و جنگ هســتند که شــاعران ما نیز با آن‌ها درگیر بوده و با عنایت به اینکه شــاعر هر دوره باید کاشــف زمانه‌ی خویش باشــد، پس طبیعی اســت که رخدادهای عصر خود را با نگاهی هنرمندانه در کار خود نشــان دهد که به نظر راقم این سطور دو قرائتی که به آن‌ها خواهیم پرداخت، توانایی چنین عملی را داشــته‌اند و شاعرانی که در دهه‌ی شصت و هفتاد در این دو قرائت قرار می‌گیرند، توانسته‌اند چهره‌ای تازه از شعر امروز را در کارهای خود به تماشا گذارند.

و اما آن دو قرائت در شعر امروز:

الف) شعر مدرن با ویژگی‌های زیر:

۱. استفاده از زبان گفتار و دور شدن شعر از تفاخر ادبی و زبان فخیم فارسی

۲. پذیرش نگاهی تکثرگرا، چندآوایی در شعر و ایجاد دموکراسی ادبی

۳. گسترش و بسط فضاهای کاملن فردی و گریز از ارایه‌ی شعرهای وابسته به مرام‌های سیاسی

۴. وانهادن آرایه‌هایی همچون وزن، قافیه... و حرکت شعر به سمت زبانی ساده

۵. بکار گرفتن طنزی تلخ و گزنده و عدول از باورهای قطعی و جزمی

این شــعر با توجه به لحاظ کردن مؤلفه های مورد نظر، همچنان دارای ســاختاری مدرن اســت که اگر این مؤلفه‌ها را به عنوان معیارهای شــعر مدرن امروز بپذیریم، در می‌یابیم که این شــعر دارای هویت شده است،

دارای شـناسـنامه‌ای که در عین وابستگی و نزدیکی به روح زبان و فرهنگ جامعه، جایگاهش نسبت به شعر گذشـته تغییر کرده اسـت. این شعر همچون هر شعر قدرتمند و استخوان‌دار دیگری با زمانه‌ی خود پیوندی تنگاتنگ دارد، ارائه دهنده‌ی پرسـش‌هایی از شـرایط زیسـت انسان امروز است و شاعران دهه‌های شصت و هفتاد که در این گروه قرار می‌گیرند، شعرهایی را ارائه کرده‌اند که با بهترین شعرهای دهه‌های چهل و پنجاه برابری می‌کند.

ب) شعر فرامدرن که ویژگی‌های زیر را نشان می‌دهد:

۱. شـعر این شـاعران با توجه به گرایشات پست‌مدرنیستی، سمت و سوی واحدی ندارد بلکه دارای جهات متعدد است.

۲. مضـامین این‌گونه شـعرها با هم سـازگار نبوده و به نوعی دچار تناقض و ابهام‌های آشـکارند. در کل اثر، مخاطب مدام با عدم قطعیت روبرو می‌شود.

۳. این شـعر هم در حوزه‌ی زبان و هم در محتوا و معنا، شـالوده‌شـکنی می‌کند و در واقع شاعر با استفاده از بازی‌های زبانی نامتجانس و کنش‌های کلامی پی در پی، سـعی در ساختارشکنی در زبان و معنا می‌کند و در واقع شاعر بدون هیچ معیار مشخصی مدام چشم اندازها را تغییر می‌دهد.

۴. در شـــعر فرامدرن به جای اســـتفاده از جهانی کلی و انتزاعی، تحت یک ســـاختار منســـجم، شـــاعر از فرهنگ‌های بومی و محلی استفاده می‌کند و روایات مختلف در این شعر به چشم می‌خورد بدون آنکه شاعر ساختاری یک دست و منسجم را در کل اثر ارائه کند.

۵. در این‌گونه شـعرها، شـاعر می‌کوشـد، از ایجاد و یا بیان مفاهیم کلی دوری کند و در واقع به جای ایجاد یک مرکز و یک صدا، به سراغ مرکزهای متکثر و صداهای متنوع می‌رود.

در مجموع به نظر می‌رسـد این‌گونه شـعر، در ظاهر بی معنا، سـرشار از تناقض‌های آشکار و عدم ساختاری منسـجم باشد که اگر بخواهیم تصویری از این‌گونه شعر ارائه دهیم، شاید بتوان آن را به پازل تشبیه کرد، در پازل تک تک اجزا قابل شـناسـایی هستند اما برای یک برداشت کلی، باید به کل اثر نظر کرد تا بتوان به یک نتیجه‌ی قابل قبول رسـید، پس برای ایجاد شـکل نهایی وجود تمام قطعات لازم اسـت. شعر فرامدرن دارای چنین خصـلتی اسـت. در واقع باید بگویم، یک شـعر فرامدرن از قطعاتی مجزا تشـکیل می‌شود که هر کدام برای خود می‌توانند دارای هویت باشـند، مثل دست یا پا که در پازل جداگانه تعریف می‌شوند آن‌چنان‌که در یک شعر فرامدرن با زبان‌های مختلف و انواع فضاها روبرو می‌شویم اما همه‌ی این قطعات مجزا در کنار هم

و در یک کلیت قرار می‌گیرند، آن‌چنان‌که گاه به نظر می‌رسد شاعر، کلمات قصاری را که هیچ ارتباطی با هم ندارند، پشت سر هم نوشته است، جملاتی که در فضای خاص خودشان قابل شناسایی هستند و ارتباط آن‌ها در مجموع باعث می‌شود تا کلیت اثر را بتوان به عنوان یک شعر پذیرفت.

نقد کتاب "جامعه"

شعر عبدالرضایی در کدام یک از دو قرائت قرار می‌گیرد، آیا او شاعری مدرن است و یا با توجه به زبانی که در شعرش بکار می‌برد، در حیطه‌ی شاعران فرامدرن قرار می‌گیرد. به نظر می‌رسد او شاعری بینابینی است و این جایگاه را آگاهانه انتخاب کرده است تا از ویژگی‌های هر دو جریان در شعرش استفاده کند.
عنوان کتاب "جامعه" است و با این نام، عبدالرضایی خود را به عنوان یک شاعر اجتماعی معرفی می‌کند، شاعری که سعی کرده است، تمام ظرفیت‌های زبانی را در خدمت شعرش بکار بگیرد تا بتواند مختصات جامعه‌ی امروز را بدست بیاورد تا بتواند حرف‌هایش را بزند و اصلن هدف شاعر در این کتاب همین است، پس از این منظر، او شاعری مدرن است اما اگر از دید کارکردی به زبان شعرهایش نگاه کنیم، او شاعری فرامدرن است چرا که در این مجموعه دیگر از حرف و حدیث‌های شعر قبل از انقلاب خبری نیست، بوی تازگی از شعرهایش به مشام می‌رسد، شعرش نه تابع و نه علیه مرام یا ایدئولوژی خاصی است، نمادها در شعرش تغییر کرده‌اند، استعاره اگر وجود دارد از نوع دیگری است و اسطوره‌های شعرش قدیمی نیستند، راننده‌ی تاکسی، بسیجی، موشک و خمپاره و ایدز، اسطوره‌هایش را می‌سازند؛ یعنی در واقع او اسطوره‌هایش را یکی یکی از دل جامعه انتخاب کرده است، او یک جامعه‌ی شهری مصرف‌گرا، تنبل و خواب آلود را با نمادهای خاص خودش و اسطوره‌های این زمانی و این مکانی‌اش به تصویر می‌کشد و برای ارائه‌ی چنین شعری لازم است که شاعر، اجازه بدهد دهان‌های دیگر نیز حضور خود را اعلام کنند.
در این مجموعه، تمام ظرفیت‌های زبانی همچون؛ زبان محاوره، زبان رسمی و روزنامه‌ای، زبان آرکائیک و حتی لهجه‌های محلی و بومی در خدمت شعر قرار گرفته است.
نمونه‌هایی از آن‌ها را با هم می‌خوانیم:

استفاده از زبان روزمره و محاوره‌ای:

خوبم! چطور! بدم!
هردوام! و هر دو یعنی یکی (ص ۸)

عشق سر به سرش می‌گذارد همسرش می‌شود فرداش خودش می‌آید (ص ۱۳)

لب‌هاش گفت: ماچ! دوست دارم خیلی! (ص ۴۱)

تیر من خوردم و وضع همه شد
تو هم بادت رفت
آخه من چاکرتم یادت رفت... (ص۴۴)

نمونه‌ای از زبان روزنامه‌ای و رسمی:

اگر بمیرم چه کسی این همه تنهایی را تحمل می‌کند چه کسانی؟
امشب چراغ اتاقم روشن نمی‌شود هیچ کس نمی‌داند چرا (ص ۲۰)

استفاده از زبان کهن فارسی:

کرد و خنده بر لبی که بیرون لب می‌نشست افتاد
دیدم جایی که لب نباشد لب بامی است (ص ۳۶)

غوطه در قعر دریا خوردن
غرق شدن دارد
کاری که از دست می‌زند بیرون
ماری به آستین می‌کند دعوت (ص ۳۸)

استفاده از اشعار محلی و بومی:
"بشو بشو! می‌ناله چی کنی تو

من دیل خاله خاله چی کنی تو
گیرم پاره کنی می عکس و نامه
تی دیم ماچه ماله چی کنی تو"

و عبدالرضـــایی علاوه بر زبان‌های مختلف، از وزن و قافیه، موســـیقی درون متنی نیز در کارهایش اســـتفاده می‌کند که به نظر می‌رسـد او عمدن به موضـوع چندآوایی در شعرش نظر دارد که علاوه بر موارد بالا که به این موضوع تأکید دارند، شعرهای زیر نیز نشان دهنده‌ی این نگاه می‌باشند.

استفاده از بسامد کلمات و صداها برای ایجاد موسیقی درونی:

از دری که در پی دارد در تاریکی در می‌آید (ص۷)

چندشم شد از بس هوچی‌ها
هو کرده‌اند باد را که در سماع و هواخوری است (ص ۹)

ترس یعنی دوباره گیج شدن در گیجی (ص ۱۴)

کره را چرخاندم
چرخید و من چرخ خوردم توی کشورها (ص ۲۸)

از هاوایی سر درآوردم هوایی شدم... (ص ۲۸)

استفاده از قافیه:

جاده من بودم نرفتنی
و مردنی این باور نکردنی (ص ۹)

چشم درآورد سر برید بعد هم شکم درید (ص ۱۸)

جناب حلزون که چرخ می‌خوری در هیچ
سر این صفحه نمی‌شود
تقاضا می‌کنم بپیچ (ص ۲۶)

تا کج شود عمان
از لج کمی بریزد در لیوان (ص ۲۷)

استفاده از وزن:

جبهه تا وقتی شهادت داشت راهی می‌شدند
وقت حمله فوج کفترهای چاهی می‌شدند
لشکری سردار و جانباز عده‌ای باقی شهید
بعد جنگیدن بسیجی‌ها سپاهی می‌شدند (ص ۳۷)

موج می‌داند
که بر ساحل نمی‌گیرد قرار
موج موجی شد
روی ساحل مرد (ص ۳۸)

استفاده از بازی‌های زبانی، دوز بازی با کلمات و تغییر در نحو کلام:

اگر خیابان کج برود ماشین هم بوق بووق! (ص ۱۱)

چرا نمی‌پرسیم
یعنی دیواری که آقای هگل برد بالا کاهگلی بود؟ (ص ۱۱)

مثل درختی که در کودکی فکر می‌کردم

میوه در مخفی دارد ولی کاج بود (ص ۱۷)

آدم‌های مثل تهران گیج بودند (ص ۲۱)

برگ‌ها در بلند تکان می‌خورند
و ریشه‌ها راه می‌رفتند در عمیق (ص ۲۳)

فرو می‌کردند فروید را در فرو
که ین و یانگ را یونگ رو بکند (ص ۲۳)

عجب کلنجار بی‌خودی داره‌ام با خودم که آدم بشوم (ص ۲۳)

داره‌ام کاری که انکار دیگری نکنم می‌کن
از از... فقط من و ما مثل او اوها نیستی (ص ۳۰)

چی‌ش کن در کیش
شور کن با کسی بشورانی‌ش (ص ۲۷)

که در مجموع عبدالرضـــایی با این‌گونه تمهیدات و اســتفاده از ظرفیت‌های زبان گذشــته و بازی‌های زبانی، اسـتفاده از وزن و قافیه و البته نه در ساختاری یک‌دست و منظم، سعی در ایجاد زبانی تازه دارد، در واقع او سـعی می‌کند زبان فارسـی را از اشـباع‌شـدگی و خمودی رها سـازد و شـاعر با آگاهی به این موضوع برای همه‌ی کلمات جواز ورود به شـعر صـادر می‌کند و برای کلمات نقش شاعرانه و غیر شاعرانه قائل نمی‌شود که همین رویکرد به بالندگی شعرش می‌انجامد تا آن‌جا که مخاطب در شعرهایش با فضایی متکثر، چند لایه و چند آوا روبرو می‌شود که همه‌ی این تمهیدات دموکراسی شعرش را می‌سازند.
اما از منظر محتوا و ارائه‌ی مضمون‌هایی که شاعر به آن‌ها پرداخته است، این مجموعه دارای نکاتی است که به آن‌ها اشاره می‌کنیم:

ـ عبدالرضایی در شعرهای کوتاهِ: نمی‌شود (ص۲۶)، اطلس (ص۲۸)، حال نقلی (ص۳۰)، روایت گاو (ص ۳۲)، زمین لرزه (ص ۳۴)، موفق‌تر عمل کرده است.

ـ در شعرهای بلند این مجموعه، شاعر نقش‌های دیگری را برای خود قائل می‌شود، در شعر جامعه (ص۷-۲۵) شاعر در نقش جامعه‌شناس، روانشناس، مصلح و فیلسوف حضورش را اعلام می‌کند، مسائل بسیار ساده‌ای را وارد شعر می‌کند که البته اگر بازی‌های زبانی را از این شعر کم کنیم بیشتر شبیه یک مقاله‌ی انتقادی می‌شود.

مردم سعی می‌کنند اما نمی‌شوند
وقتی می‌گویند نه قسمتی را برای بله می‌گذارند (ص ۱۰)

وقتی در دل پس می‌زنند چیزی را
فکر می‌گوید قبول کن (ص ۱۰)

ما زندگی نمی‌کنیم با فاجعه بازی می‌کنیم
پول نداریم جرأت؟ (ص ۱۱)

به روستایی بزرگ تن داده‌ایم
نفت تا دلت بخواهد آدم؟ (ص ۱۱)

من دو حرف دارم شما سه حرف چرا به هم نزنیم (ص ۱۷)

ـ او گاهی در شعرهایش به دفاع از خودش می‌پردازد، به دفاع از شعرش و سبکی که ارائه می‌کند و به نظر می‌رسد این کار در حیطه‌ی شعر و شاعری نیست بلکه شاعر می‌تواند در قالب مقاله، تئوری شعرش را ارایه کند.

شاعر درون من که نمی‌خواهد تمرین ضعف‌های گذشته را بکند منطقی عمل نمی‌کند؟ نکند!
زبان شعرش در حال گریز از قاعده‌های ریز و اقامتی در هیچ چیز دارد؟ چه اشکالی دارد؟ (ص ۵۶)

ـ او گاهی در شعرهایش به نقد شخصیت‌های دیگر می‌پردازد که این خود مبحث جداگانه‌ای است، شاید شاعر بتواند در حیطه‌ی نقد کار دیگران را مورد بررسی قرار دهد:

بیاید و مثل شاملو فکر را از کسانی قرض بگیرد که مجری تجربه‌های ما هستند برود نه مثل نصرت، نه! مثل نصرت ادب فارسی مثالی ندارد... (ص ۵۶)

"قادر نیستند شتاب دارند نمی‌دانند از هر طرف این جاده که "تأمل در صفر" کنند البرزی در کمین دارند پس کناره‌گیری نمی‌کنم، می‌مانم "نه عقل عذابم می‌دهد" نه "خطاب به چکاوک" آقای "شلی" امثال من را از کار برکنار می‌کند، جلوتر آمده‌ام تا راه را برای بعدی صاف کرده باشم. ای کاش سرکوهی‌ها می‌دانستند که این بابا، چاهی ندارد تا از آن آبی بکشانند بیرون."

ـ همچنین این نکته قابل ذکر است که عبدالرضایی اندیشه‌ها و آرای فلسفی را زنده وارد شعر می‌کند، در واقع او نقش یک فیلسوف دست دوم را به عهده می‌گیرد و سعی می‌کند، اندیشه‌های روز را در شعرش نشان دهد که البته این نیز وظیفه‌ی شاعر است اما شاعر باید ابتدا اندیشه‌های فلسفی را درونی خویش کند و آن‌گاه با زبانی شاعرانه، آن‌ها را در شعرش بیان کند.

فکری برای چه باید کرد ندارند
از چه دارند می‌کنند می‌گویند (ص ۱۱)

من شاعر تناقض‌های بزرگم
له و علیه جامعه نیستم ورا جامعه هستم (ص ۱۹)

این دال و مدلول بازی‌ها
ما را به بیراهه می‌برد چرا؟
می‌خواهید من بگویم زیرا
که پایان چرا را اعلام کرده باشم (ص ۶۲)

و در پایان ما نیز پایان چراها را اعلام نمی‌کنیم؛ یعنی شـعر عبدالرضـایی چنین رخصتی نمی‌دهد، شعری که جای حرف و حدیث بســیار دارد، باید به انتظار کارهای تازه‌تر این شــاعر نشــســت، شــاید فردا در برابر جسارت‌های شاعرانه‌ی عبدالرضایی به گونه‌ای دیگر به قضاوت بنشیند.

.

آهی از دل سطر، در هم‌دردی با مادرد

بررسی مجموعه شعر "مادرد"

علی مسعود هزارجریبی

در این متن‌ها مخاطب گاهی خود شاعر است گاهی چیزهای دیگر که معنای هر چیز دیگر را حامل می‌باشد. مجموعه مادرد در دو فصل و یا دو بخش مشخص شده:

۱. آلبوم خانوادگی ۲. عشق تبلیغاتی

تیپی که شاعر در این مجموعه ارائه داده برای خواننده‌ی حرفه‌ای که شعرهای شاعر را از گذشته‌ها تا حال پی گرفته چهره‌ی تازه‌ای دارد و این تازگی با لحاظ کردن بسیاری از اصل‌ها و نکته‌ها میّسر گردیده؛ احضار (فراخواندن) برخی از عناصری که در متن‌های پیشین در غیاب مبهمی به سر می‌برد، تجربه‌ی شاعری ارتقاء یافته، تهوّر در خلق و ارائه خلق را به تماشا گزاردن، مواجه و درگیر شدن با زبان و فرم و عناصر طبیعی و غیرطبیعی پیرامونی و مهّم‌تر، ارائه‌ی فرم محتوایی به فرم ذهنی رسیده به نحوی که بطنِ متن در ریتمی تند از وسط چیزها می‌گذرد و برای خواننده نوجو، غافل‌گیری‌های نو، توأم با لذّت و تعجب را به همراه می‌آورد. حضور غالب روایت که به شکل سیّال در تمامی متن متّموج است و گاهی به فراروایت و گاهی به ضد روایت نمود می‌یابد و به هر صورت روایت متفاوتی را از اُفت و خیز متن روایت می‌نماید. پرهیز از زبان خطی به دلیل نوساناتی که در ساختار درونی متن ایجاد می‌شود و فاصله‌هایی که هِی کم و زیاد و زیاد و کم می‌گردد تا متن نو در سیری نو، سرعت‌اش را تزاید بخشد و در همان لحظه سرعت را ترمز دهد و تکرار

سـریع این دَوَران که هیچ چیز خطی در ارکان و اجزای متن باقی نمی‌گذارد، البته در خصوص زبان خطی و غیرخطی معدودی از شعرها مانند (چنار، مهرو، سگدانی و خانه) از سیاق بقیه شعرها به لحاظ بیانی و دیگر عناصر متنی دور و نا هم‌آهنگ بوده و به نظر من در این دفتر می‌توانستند نیآیند.

در متنی کـه خواننده آن را لمس و حِسّ می‌کند و حتی در دریافت‌های ذهنی و فکری فضـــای معنایی را تا آن‌جا که بشود یا نشود با فضای تکنیک‌ها هم‌خوانی می‌بخشد و در تجربه جدید که شاید من دیگری از بلوغ شاعری است، انسجام فکری و ساختاری شعرها مّدّ نظر قرار می‌گیرد.

در مجموع تیپی که شـاید سن دیگری از بلوغ شاعری است، انسجام فکری و ساختاری شعرها مَدّ نظر قرار می‌گیرد. در مجموع تیپی که شـاعر در این شـعرها و در برخی از موارد شاید ناشعرها ارائه می‌دهد با وجود آن‌همه ظرفیت‌ها و لبریزی‌های زبانی در تجربیات گوناگون به اعتبار این همه سـال‌ها و جریان‌ها و دهه‌ها و به اسـتناد مجموعه شـعرهای گذشـته‌اش در این دفتر، رفتار تازه‌ای با زبان دارد و می‌توان به عنوان نمونه ۴ شـــعر از این مجموعه را به خواننده معرفی کرد (مادرد، آلبوم، لزگینکا، بازخوانی اشـــیا) و چهره کردن علی عبدالرضـایی شـاعر در نوعی از غافل‌گیری زبان و فرم و نگاه و تقطیع‌های ریتمی و سـطری و ذهنی که در برخی از جنبه‌ها شوک را در ذهن پدید می‌آورد مثل شعرها که در واقع خود پدیده‌ای است.

امید که فرصت بررسی متن و گفت‌وگوی بیشتر در نقد این کتاب تحقّق یابد.

سیالیتِ زمان در بستری از شکست روایت

بررسی فضازمان متنی در کتاب "تخت‌خواب میز کار من است"

مهدی نادری

همان‌طور که در بحث فضازمان متنی در ادبیات نومدرنیستی مطرح شده، زمان به دو گونه‌ی تقسیم‌پذیر(علمی) و تقسیم‌ناپذیر(شهودی)تقسیم می‌شود.در مباحث علمی، مثلن در ریاضیات و فیزیک، برای ساده‌سازی روابط، سعی می‌کنند تا فرمول‌ها و مولفه‌ها را تا حد امکان، ساده کنند تا بتوانند جهان را بهتر و روان‌تر توضیح دهند. زمان از جمله مولفه‌هایی‌ست که برای عموم مردم و برای علم و تکنولوژی، در طول شبانه‌روز، باید تقسیم‌پذیر باشد تا معادلات و اساس زندگی توضیح‌پذیرتر و قابل فهم‌تر باشد و قابلیت برنامه‌ریزی داشته باشد. اما بر خلاف آن، در ادبیات، زمان مولفه‌ای نیست که قابلیتِ تقسیم به ریزمولفه‌های دیگر را داشته باشد بلکه سیالیتی‌ست که بینِ آنچه در گذشته رخ داده و آنچه در حال اکنونی رخ می‌دهد و آنچه در آینده رخ خواهد داد، در تلاطم است. همانطور که برگسون تاکید می‌کند" زمان امری شهودی‌ست" پس گذشته و حال و آینده در برایندی مشترک می‌توانند این‌همانی داشته در هم اختلاط شوند، به گونه‌ای که نحوه‌ی روایت را از روایتی خطی با زمانی خطی و علمی دور کرده به داستان یا داستانک، چنان ساختاری شهودی اعطا کند که با داستان یا داستانکی صرف روبرو نباشیم، بلکه پلی باشد دو طرفه از شعر به داستان و از داستان به شعر .

در نوشتار زیر سعی می‌کنم با بررسیِ کتاب "تخت‌خواب میز کار من است" به بازخوانیِ فضا زمانِ متنی و شهودیِ موجود در آن پرداخته و از این طریق نشان دهم که چگونه به طور توامان به شعر نزدیکی می‌کنند.

به عنوان اولین مثال؛ داستانِ "ختنه‌سوران" با روایتی خطی از سوار کردن یک روسپی در خیابانی سطح پایین شروع می‌شود. راوی با توصیف از اندام و چهره‌ی او، شورِ خود را نشانه داده و از این طریق، روایت ناگهان

با سـرعتی تند که مناسـب حالِ راوی‌سـت، به خانه می‌رود. جایی که راوی صـحنه‌ی عشق‌بازی را بدل به سینمایی می‌کند که فیلم "با چشم‌هایی کاملن باز" در آن در حال اکران است. این موقعیت ادامه پیدا کرده تا زمانی که هم راوی و هم روسپی لخت شده و قرار است به اوج لذت جنسی برسند. اما ناگهان چشمِ روسپی به کیرِ راوی می‌افتد. آلتی که در کودکی ختنه شـده و جای تیغ هنوز بر آن جا مانده اسـت. تا همین صحنه، روایت به گونه‌ای یک‌دست و خطی جلو آمده و فاصله و شکستی در آن صورت نمی‌گیرد. اما در این حین، این صحنه، راوی را به گذشته می‌برد. به زمانی که قرار است او را ختنه کرده و برایش جشنی ترتیب بدهند. همچنان که مشـاهده می‌کنیم، حتی زمان افعال در این روایت، نه گذشـته بلکه حال و حال اسـتمراری‌سـت. می‌زدند...می‌خواسـتند...می‌برد...وغیره. بنابراین زمان با سـیالیتی باورپذیر، گذشـته را نه‌تنها به حال می‌آورد، بلکه نشـان می‌دهد که گذشـته همان حال اکنونی‌سـت و حالا با روایتی طرف هستیم که راوی کودک، آن را بیان می‌کند، نه آن راوی که دنبال یک روسپی در خیابانی سطح پایین رفته بود.

در دو سطر پایانی:" بی‌خود نیست که حتی در برلین..." با یک شکست روایت، روایت به قبل برگشته دوباره آنچه که به نامِ "حال اکنونی" می‌شـناختیم رو می‌شـود و از این طریق، موج سـیالِ زمان باز به سـمتِ زمانِ اکنون(از لحاظ زمان علمی) می‌آید . راوی در این داسـتان با اسـتفاده از دو شکست روایت، زمان را به بازی گرفته و همچنان که شاهدیم؛ گذشته را به حال می‌آورد و بر آن منطبق می‌کند سپس در دو سطر پایانی، حال را از زیرِ گذشته بیرون کشید و داستان را به پایان رساند.

به عنوان مثال بعدی؛ در داسـتان "ملاقات هفتگی" با شیوه‌ای دیگر از نحوه‌ی برخورد راوی با سیالیتِ زمان روبرو هستیم.

در داسـتان ملاقات هفتگی؛ روایت این‌گونه آغاز می‌شـود که ماریا(روسـپی) زنگ خانه را می‌زند و با اینکه اظهار می‌کند که:" ماریا هسـتم" ، در سـطر دوم می‌بینیم که مرد درون خانه می‌گوید:" خوش‌آمدی سـارا!" دقیقن از سطر دوم است که مشاهده می‌کنیم؛ تقابلی سخت بینِ حال و گذشته در حال آغاز است. مردی که همچنان عاشـق سـارا، روسـپیِ دیگری‌سـت که یا او را برای همیشـه ترک گفته یا مُرده اسـت و حالا زمان گذشـته‌ی خطی برای مرد، بدل به زمان حال خطی شـده اسـت و در کنار زمانِ حالِ واقعی(یعنی زمانی که ماریا وارد خانه‌ی او شـده) در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و در تضـاد آشکار با زمانِ علمی و خطی حضور پیدا می‌کنند.

این تقابل در نحوه‌ی روایت همچنان ادامه پیدا می‌کند تا جایی که ماریا رو به عکسی قاب شده، از مرد می‌پرسد:" آقا صاحب اون عکس کیه؟ " و مرد که غرق در بدنِ ماریا شده سخت در حالِ عشق‌بازی با اوست.

تاجایی که به پاراگرافِ بعدی می‌رسیم، سطری که این‌گونه آغاز می‌شود:"سارا سراپای مرد را در بر گرفته..." و تا انتها با روایت عشق‌بازی سارا و آن مرد مواجه هستیم. در واقع دو رویکرد در برخورد با این رویداد وجود دارد؛ اول آنکه در تقابلِ زمانی، زمانِ گذشته که به روی زمان حالِ واقعی چنبره زده بود؛ پیروز شده و در نهایت، داستان با روایتی از سارا به پایان می‌رسد و در جنگِ بینِ این هردو زمان، آنچه که در گذشته‌ی خطی و زمان علمیِ گذشته رخ داده بر ماریا که حالِ واقعی‌ست پیروز می‌شود. دومین رویکرد؛ فانتزیِ جنسی‌ست که هنگام لذت جنسی رخ می‌دهد. یعنی تصور خوابیدن با فردی که در حالِ حاضر در آغوشِ شما نیست و به واقع شما با فردِ دیگری به ارگاسم رسیده‌اید. به عبارت دیگر، فردی که به طور فیزیکی در آغوشِ او هستید اما شخص دیگری در ذهنِ شما در آغوش شماست. اینجا نقطه‌ای‌ست در اوج لذت جنسی که لحظه‌ای‌ست بی‌بُعد که در بی‌زمانی رخ می‌دهد. یعنی در تقابلی که گذشته و حال از ابتدای داستان با یکدیگر داشته‌اند؛ هیچ کدام پیروز نشده و روایت با یک فانتزیِ جنسی در بی‌زمانی رخ می‌دهد. چرا که مرد در واقع با ماریا به ارگاسم رسیده اما در ذهنِ او سارا او را به لذت رسانیده است. سارایی که هم‌اکنون از لحاظ فیزیکی و بصری در آغوشِ او نیست. پس بی‌زمانیِ رخ داده در پایان داستان حاصلِ شکست این هردو زمانِ خطیِ گذشته و حال است و اینجاست که حتی سیالیتِ زمانی محو شده بدل به بی‌زمانی یا "هیچیِ مطلق" می‌شود.

و اما به عنوان مثال پایانی، اشاره‌ای می‌کنیم به داستان " پاریس در دُبی" ، همانطور که می‌بینیم؛ داستان با روایتِ خطیِ نقاشی به نام آرشام آغاز می‌شود که در لندن زندگی می‌کند و برای لذت جنسی به هر سمتی می‌رود، بار اول به پاتوق گِی‌ها و بعد به محلِ لزبین‌ها شتاب می‌کند اما هردو جا با حالِ او سازگاری ندارند و حالِ او را بهم می‌زنند. پس به پاتوقِ دوجنسه‌ها می‌رود و بعد از گشت‌وگذار و دید زدن، تصمیم به خوابیدن با فردی دوجنسه می‌کند اما زمانی که می‌خواهد با او بخوابد، ناگهان حالش از خودش و او بهم خورده و بدونِ اینکه سکس کند آنجا را ترک کرده به خانه می‌رود. و بعد از مدتی روی تخت دراز می‌کشد. تا زمانی که آرشام روی تخت دراز کشیده با روایتی خطی و این‌زمانی و با زمانی خطی روبرو هستیم. اما پس از آن، روایت دچار شکسته شده و با تغییرِ زمانی روبرو هستیم. راوی فضای داستان را به سمتِ "لاله"

می‌برد. لاله‌ای مانده از زمان گذشته‌ی خطی ،معشوقه‌ای که یادگار او در ایران است و آرشام در تمام این مدت(بعد از مهاجرت)، در تمام معشوقه‌ها و تمام آغوش‌ها در لندن،دبی و پاریس دنبالِ او می‌گشته است. مولف با استفاده از شکست روایت و سیالیتِ زمان، فضای داستان را به سمتِ فرودگاهی می‌برد که از آن‌جا تبعیدش به خارج از کشور آغاز شد. همچنان که در دو داستان قبل دیدیم، در این داستان نیز گذشته‌ی خطی واردِ حالِ واقعی شده بر آن منطبق می‌شود. گستره‌ی این انطباق رفته رفته بیشتر شده تا زمانی که آرشام بعد از پرواز از تهران به دلیل تاخیر و پرواز هواپیمای بعدی، باید یک شب در دُبی اقامت داشته باشد. آرشام در برخوردی که با زنِ سیاه‌پوست در دبی داشت، دوباره داستان را با استفاده از موجِ زمانی به سمتِ پاریس و زمانی که به همراه سیاه‌پوستی به خانه‌ی دوستِ نویسنده‌ای رفته بود، می‌برد. اینجاست که راوی_مولف زمان گذشته‌ای را که بر حالِ اکنونی منطبق کرده بود، حالا با زمان آینده‌ی خطی این‌همان می‌کند. چرا که آرشام بعد از دُبی به پاریس می‌رود و از آنجا به لندن می‌شتابد.

همانطور که مشاهده می‌کنیم؛ زمانِ حال کنار گذاشته شده و گذشته با آینده منطبق و این‌همان می‌شوند. داستان ادامه پیدا کرده تا جایی که آرشام با زنی روسپی آشنا می‌شود و برای سکس به خانه‌ی او در دبی می‌رود، جایی که تابلوی عکس یا نقاشی بالای تخت است. به طوری که توجه آرشام را چنان به خود جلب کرده که عینِ همان را بعدن در خانه‌ی خود در لندن قرار می‌دهد.

زمانی که زن روس نمی‌تواند آرشام را ارضا کند، جنده‌ای ایرانی به نام سارا وارد متن می‌شود. تا اینجا با گسترشِ مساحت گذشته‌ی خطی بر زمانِ حالِ اکنونی مواجهیم و در دو سطر انتهایی؛ می‌خوانیم:" فرداست که روزنامه‌های عصر بنویسند، بی‌احتیاطیِ نقاشی که در تابلوی دو زن خوابیده بود، باعث و بانی مرگش شده."

در واقع همانطور که در سطرهای بالاترِ داستان خواندیم؛ آرشام بعد از دلسرد شدن از سکس و ایجاد رابطه‌ی جنسی، تصمیم به خودارضایی کرده بود. در واقع زمانی که آرشام خودارضایی می‌کند، ناچار به تخیل است، تخیلی که با زمان ذهنی رخ می‌دهد، زمانی ذهنی که برخلاف زمان علمی، گذشته ،حال و آینده را نمی‌شناسد و این هرسه، منطبق یافته روی هم عمل می‌کنند. او برای لذت از خود ارضایی خود، باید عناصری از گذشته را که پیشتر از آن‌ها لذت بسیار برده وارد متنی کند که در زمان حال واقعی در جریان است، از جمله‌ی این عناصر؛ لاله در ایران، زن سیاه‌پوست، زن روسی و سارا جنده‌ی ایرانی در دبی هستند. آرشام این چند نفر را

باسـتفاده از زمان ذهنی و موج سـیال زمانی به زمان حال واقعی احضار کرده و از این طریق زمان گذشته را روی زمان حال جاری می‌کند. در واقع او طبق همان گفته‌ی برگسون، زمان را شهود کرده است.

در پایان می‌توان گفت؛ در داسـتانک‌ها و داسـتان‌های اشـاره شده، مولف با ایجاد موج‌های زمانی،سیالیتی را بینِ زمان‌های خطی ایجاد کرده به طوری که زمان‌های گذشـته ،حال و آینده در روایت، با یکدیگر این‌همان شـده و بر هم منطبق می‌شوند و از این طریق داستانک، فاصله و خلایی که بینِ داستان و شعر وجود دارد را پر می‌کند.

بازیگری به نامِ "فضازمان متنی"

بررسی شعر "هنرپیشه"

پویان فرمانبر

به فضـازمان متنی در ادبیات فارسـی کمتر توجه شـده است در صورتی که دو رکنِ فضا و زمان با این‌همان شـدنِ یکدیگر مسـیری هموار را برای رسـیدن به شـعر و سایر ژانرها موجب می‌شود زیرا تولید فضای تازه نقشِ به سزایی در آثار دارد اما این دو رکن که از اساسی‌ترین زمینه‌ی آثار است تقریبن نادیده گرفته شده.

عقیده‌ی هِنری برگسـون مخالفِ عقایدی‌سـت که عقل و عقلانیت (علم) را برتر از احسـاس و حسـیت می‌پندارند؛

او زمان را به دو نوعِ "نجومی" و "مطلق" دسـته‌بندی کرد؛ زمان نجومی همان زمانِ کمّی و تقسیم‌پذیر بوده درگیرِ اعداد و ارقامی‌ست که در واحدهای زمانی (ساعت، دقیقه، ثانیه و...) قرارداد شده است.

اما زمانِ مطلق، آن زمانی‌ست که استمرار داشته حاصلِ شهود است و بدونِ فرمانِ آن، جایی نمی‌رود!

هِنری برگسـون تعریف قـابـل فهم‌تری را از زمـان مطلق بـه ما می‌دهد: "دیدگانِ خود را برهم بگذارید و ذهن‌تان را از همه‌ی امور، خالی کنید و به خود رجوع! آنچه را که ادراک می‌کنید همان حقیقتِ زمان اسـت. در این لحظات، امور عالَم به طرزی مستمر جریان دارد."

از نظرِ من از آن‌جایی که بحثِ "فضازمان نومدرنیستی" رابطه‌ی مستقیمی با شهود در اتفاق‌های روزمره دارد و بدونِ بسـط دادنِ آن در ذهنِ ما، به فضـایی خودویژه و شـاعرانه نمی‌رسـیم باید با امر بازی و معناسازی، بیشتر آشنا شویم که در ادامه راجع به آن توضیح خواهم داد.

اما آنچه که مشخص است شهود در اتفاق‌ها به کشف منجر نمی‌شود مگر با تجربه کردن!

مثل شـعر "هنرپیشـه" اثر علی عبدالرضـایی که هم اول‌شـخصِ شـعر و هم شـاعر، تجربه کرده به شـهود رسیده‌اند:

هنرپیشه

بر سر درِ سینما
در پوستری رنگی
از فیلمی که آن را ندیده‌ام
او را که دیدم جا خورد
از پوستِ خود آمد بیرون
سوارِ ماشین شد
و در بینِ راهِ تهران_چالوس
تا آمدم پشتِ سرم را ترک کنم
رودخانه مکث کرد   ایستاد
و چادر از سرِ شب افتاد
با بیل هم نمی‌شد از زمین دل کَند
بعد هم غروب شد
پنجره‌ای تهِ دریا آتش گرفت
تا آخرین چراغ
چه خوب شد!
می‌توانیم پا در خیابان بگذاریم
و از وسط‌های شب...
بگذریم!
این فیلم را حتمن ببینید!

علی عبدالرضایی
(مجموعه شعر فی‌البداهه)

در چهار سطرِ اول، ماجرای فردی به‌صورتِ خطی روایت شده است که بر سر در سینما به پوستر بازیگری نگاه می‌کند که انگار آن بازیگر نیز متوجهِ نگاهِ فرد شده است.
اما در سطر پنجم با شکستِ روایتی روبرو هستیم که در این تعلیق، فضای متنی درحالی تغییر می‌کند که زمان همچنان زنده است و گذشته دارد درحال سپری می‌شود.
درواقع آن فرد با مشاهده کردنِ آن بازیگر به شهود رسید و معشوقه‌ی خود و خاطره‌ای را که با یکدیگر داشتند به یاد آورد.
در اپیزود میانی (از سطر ششم تا چهاردهم) با شرحِ همان خاطره‌ی مشترک مواجه هستیم؛
اول‌شخص و معشوقش در راه تهران_چالوس بودند که به دلیل حواس‌پرتیِ اول‌شخص هنگامِ رانندگی (تا آمدم پشت سرم را ترک کنم) تصادف کردند. (رودخانه مکث کرد ایستاد)
شاعر در ادامه با استعاره‌ای ما را متوجه می‌کند که از شب تا صبح در همان وضعیت مانده بودند (و چادر از سر شب افتاد) و تصادف آنقدر شدید بود که نمی‌توانستند از روی زمین، بلند شوند (با بیل هم نمی‌شد از زمین دل کند) و تا غروب، همان‌جا روی زمین بوده داشتند امیدشان را می‌باختند. (البته آن معشوق در واقعیتِ این شعر جان خود را از دست داد ولی اول‌شخص نجات یافت)
در سطرِ بعدی دوباره با شکست روایتی روبرو هستیم که انگار اول‌شخص وجودِ معشوقش را در کنار خودش باور کرده خواهانِ سفرِ شبانه‌ی دیگری با اوست.
اما سه نقطه‌ای که شاعر در ادامه‌ی سطر هفدهم می‌گذارد حاکی از قطعِ امیدِ اول‌شخص و به یاد آوردنِ واقعیت است، چنانچه در ادامه می‌گوید: "بگذریم! این فیلم را حتمن ببینید"
درواقع اگر از سپیدخوانی‌ها، بیان اندروژنیک و به طبع ماهیت گلوبالیستیِ آن، استعاره‌ها، بازی با واژه‌ها و پرفورمنسِ یکدست این شعر بگذریم با توجه به قدرتِ شهود، با سه زمانِ گذشته، حال و آینده‌ای طرف هستیم که با یکدیگر در دو فضای متفاوت این‌همان شده منجر به شعری شدند که روبروی ماست.

اما همان‌طور که گفتم فضــازمان متنی برجسته‌ترین عنصری‌ست که با خودِ اثر نزدیکی می‌کند و به‌سانِ آن، ارتباطِ مستقیمی با شــهود در اتفاق‌های روزمره‌ای دارد که در گروی مرکزِ جهانِ یک شــاعرِ واقعی‌ست؛ مرکزی به نامِ بازی!

انسان به جهان می‌آید درحالی که با مشتی نمی‌دانم طرف است؛

از کجا آمده است؟ برای چه؟ به کجا می‌رود؟

پاسخ این سـوال‌ها در نزدِ هیچ انسان متفکری یافت نمی‌شود و این‌طور تصور می‌شود که مقصدِ تفکر برای این ســوال‌ها چیزی جز خودکشــی نیســت! اما انســان بُعدِ دیگری به نامِ "زندگی‌خواهی" دارد که از زمانِ فلسفه‌ی کلاسیک (عالم مثل و...) تاکنون بحث شده است.

این پوچی و این زندگی‌خواهی پارادوکسی را موجب می‌شـود که انسان، خود را فریب بدهد تا در زندگی بماند. از طرفی درکِ این گزاره، هم می‌تواند موجب پوچی باشـد و هم دلیلی بر دلیلِ وجود (تا سقف درک انسان) که لازمه‌اش اهمیت دادن به امر بازی‌ست و مقصدش همان پوچیِ معناساز است که منجر به شهود و کشـف‌های پی در پی و به تبع آن، شـعری طبیعی [و ارکانِ برجسـته و نزدیک به آن مانند فضــازمان متنی] می‌شود. امر بازی شاید واقعیتِ هستی نباشد اما انسان جوری تنظیم شده است که در نهایت، به این تفکر پی می‌برد و حتا اگر تمامیِ این حرف‌ها رد شــود باز هم با نوعی بازی طرف هســتیم! (تمامیِ مکاتب فکری و مذهبی نیز می‌تواند استعاره‌ای از همین بازی باشد)

در پایان باید اشاره کرد آن کسی از اتفاق‌های روزمره به راحتی نمی‌گذرد و خواهانِ کشف و شهود و به طبع بسط دادنِ آن در ذهن و یا شعرِ خود است که امر بازی را درک کرده باشد و به آن اهمیت بدهد

زیرا می‌داند که هیچ چیز اتفاقی نیست چون همه چیز اتفاقی است.

نشر کالج شعر